UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXVIII.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 15.

Ueber die volkstümlichen Elemente in den Gedichten Heines.

Von

Dr. August Walther Fischer.

8067
5/91

BERLIN.
Verlag von E. Ebering.
1905.

Meiner lieben Mutter zu eigen.

Meiner lieben Mutter zu eigen.

Literatur.

I. Textausgaben:

Heinrich Heines sämtliche Werke. Hrsgeg. v. Ernst Elster. 7 Bde. Leipzig und Wien.

Heinrich Heines Buch der Lieder nebst einer Nachlese nach den ersten Drucken oder Handschriften. Heilbronn 1887. In „Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. in Neudrucken hrsgeg. von Bernh. Seuffert. Bd. 27. Citiert: Elster oder: „Buch der Lieder".

Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano. Neudruck der Heidelberger Original-Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen herausgeg. von Josef Ettlinger. Halle a. d. Saale. Druck und Verlag von Otto Hendel. Citiert: W.

Neben dieser Ausgabe wurde einigemale benutzt:

Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. v. Arnim u. Cl. Brentano. Neu bearbeitet von Anton Birlinger u. Wilhelm Crecelius. 2 Bde. Wiesbaden 1874 u. 1876.

Joh. Gottfried von Herders sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst. Achter Teil. Stimmen der Völker in Liedern. Neu herausg. durch Johann von Müller. Tübingen 1807.

Sammlung Deutscher Volkslieder, mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Hrsgg. durch Büsching und von der Hagen. Berlin 1807.

Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen übersetzt von Wilhelm Carl Grimm. Heidelberg 1811.

Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens. Herausgegeben und erläutert von Joseph George Meinert. 1. Bd. Wien und Hamburg 1817.

Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen. Hrsg. von Franz Ziska u. Jul. Max Schottky. Pesth, Hartleben, 1819.

Deutsche Sagen. Hrsg. von den Brüdern Grimm. Berlin 1816.

Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes. Gesammelt von Aloys Schreiber. 2. sehr vermehrte Auflage. Heidelberg 1829.

Ludwig Erk, Deutscher Liederhort. Neubearbeitet u. fortgesetzt von Franz M. Böhme. 3 Bde. Leipzig 1893—94.

Almanache und Zeitschriften

(in alphabetischer Folge):

Cornelia. Taschenbuch für Deusche Frauen auf das Jahr 1820. Herausgegeben von Aloys Schreiber. 5. Jahrgang. Heidelberg, Verlag von Joseph Engelmann.

Eos, Musenalmanach für das Jahr 1818. Herausgegeben von Heinrich Burdach. Berlin bey August Rücker.

Mnemosyne ein poetisches Taschenbuch auf 1807 von Karl Giesebrecht. Bremen. In der Hanseatischen Buchhandlung.

Musenalmanach auf das Jahr 1806. Herausgegeben von L. A. von Chamisso u. K. A. Varnhagen. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Berlin 1889.

Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol. 2. Bd. Innsbruck 1807. S. 69ff.

Wünschelruthe. Herausgegegben von H. Straube u. J. P. v. Hornthal. Jan. bis Jun. 1818. Göttingen bei Vandenhoeck und Ruprecht.

Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst. Herausgegeben von Friedrich Ast. Jahrgang I, II, III, 1. Landshut 1808 u. 1810, München 1810.

Textausgaben, welche nur gelegentlich herangezogen wurden:

Ludwig Achims von Arnim sämtliche Werke. Weimar 1856. 22. Bd. Gedichte.

Arnim, Klemens und Bettina Brentano, J. Görres. Herausgegeben v. Max Koch. In „Deutsche Nationallitteratur“ herausg. von Jos. Kürschner. 146. Bd.

Clemens Brentanos Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Christian Brentano. Frankfurt a. M.

Brentanos Werke. Herausgegeben v. J. Dohmke. Leipzig u. Wien. Bibliographisches Institut. 1. Bd.

Eichendorffs Werke. Herausgegeben von Richard Dietze. Leipzig u. Wien. Bibliographisches Institut. 2 Bde.

Liederbuch der Clara Hätzlerin. Herausgegeb. von Carl Haltaus. Quedlinburg u. Leipzig 1840. In Bibliothek der gesamten deutschen National-Litteratur. Bd. 8.

Novalis' Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. 2 Bde. Berlin 1901.

Bei Citaten aus Bürger, Goethe, Kerner, Wilh. Müller, Tieck, Uhland, ist in der Regel auf keine bestimmte Ausgabe Bezug genommen.

II. Einzelne Werke,

Abhandlungen, Artikel in Zeitschriften, Zeitungen u. s. w. (in alphabetischer Folge):

Andreas Aliskiewicz, Die Motive in „Des Knaben Wunderhorn". Brody 1898.

Emil Benezé, Das Traummotiv in der mittelhochdeutschen Dichtung bis 1250 und in alten Deutschen Volksliedern. Halle a. S. 1897. Sagen- und litterarhistorische Untersuchungen. Nr. 1.

Waldemar Frhr. v. Biedermann, Goetheforschungen. Neue Folge Leipzig 1886. S. 303 ff. „Goethe und das Volkslied".

Georg Brandes, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrh. 6. Bd.: Das junge Deutschland. Uebers. v. A. v. d. Linden. 2. Aufl. Leipzig 1896.

Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhypfels. Leipzig 1896.

Grotthuss, H. Heine als deutscher Lyriker. Stuttgart 1894. In „Zeitfragen des christlichen Volkslebens". Bd. XIX, Heft 5.

Adolf Hauffen, Leben und Fühlen im deutschen Volkslied. In: Sammlung Gemeinnütziger Vorträge. Herausg. vom deutsch. Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. No. 143.

S. Heller, Eichendorffs Einfluss auf Heines Lyrik. A. Einleitung. B. Romantisches. In: „Jahresbericht des K. K. 2. Obergymnasiums in Lemberg“ für das Schuljahr 1897 und 1898.

Karl Hessel:

1. „Dichtungen v. H. Heine. Ausgewählt und erläutert“. Bonn 1887. S. 310—340 „Erläuterungen“.
2. „Die metrische Form in Heines Dichtungen“, Zeitschrift für den deutschen Unterricht Bd. 3, 1889, S. 47 ff.
3. „Heine und das deutsche Volkslied“, Kölnische Zeitung vom 22. Febr. 1887, No. 53, 2. Bl.
4. „Einfluss der volkstümlichen Dichter und der Romantiker auf Heines Dichtung, Kölnische Zeitung vom 27. Mai 1887, No. 146, 1. Bl.
5. „Zur Erklärung einiger Gedichte Heines“, Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte, Bd. 1, Weimar 1888, S. 511—521.

Die in den sub 3. und 4. zitierten Aufsätzen gegebenen Bemerkungen sind meist auch in den „Erläuterungen“ der sub 1 genannten Ausgabe verwertet.

Eduard Höber, Eichendorffs Jugenddichtungen, Berlin 1894.

Hermann Hüffer, Aus dem Leben H. Heines, Berlin 1878.

Heinrich Keiter, H. Heine. Sein Leben, sein Charakter und seine Werke. Köln 1891. (Görresgesellschaft. 3. Vereinsschrift für 1891).

Alfred Kerr, Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.

Hermann Anders Krüger, Der junge Eichendorff. Oppeln 1898.

Heinrich Lohre, Von Percy zum Wunderhorn. Palaestra XXII, Berlin 1902.

Richard M. Meyer, Die Formen des Refrains, Euphorion Bd. 5, 1898. S. 1 ff.

Oskar Netoliczka, Zu Heines Balladen und Romanzen. Kronstadt 1891. Progr. No. 734 des evangelischen Gymnasiums A.B. zu Kronstadt.

Max Nietzki, H. Heine als Dichter und Mensch. Berlin 1895.

Hermann Petrich, Drei Kapitel vom Romantischen Stil. Leipzig 1878.

Robert Proelss, Heinrich Heine. Sein Lebensgang und seine Schriften. Stuttgart 1886.

Radlof, Trefflichkeiten der süddeutschen Mundarten zur Verschönerung und Bereicherung der Schriftsprache. München und Burghausen 1811.

Erich Schmidt, Charakteristiken Bd. 1. Berlin 1886.

Hermann Schults, Der Einfluss des Volksliedes und der älteren Dichtung auf die Uhlandsche Poesie. In: Herrigs Archiv Bd. 64, S. 11—24.

Max Seelig, Die dichterische Sprache in Heines „Buch der Lieder". Halle. Diss. 1891.

Adolf Strodtmann, H. Heines Leben und Werke. 1. Bd. Berlin 1867. 2. Bd. Berlin 1869.

Wilhelm Südel, Heines Einfluss auf Scheffel's Dichtungen. Diss. Leipzig 1898.

J. E. Wackernell, Das deutsche Volkslied. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Hersg. von Virchow und Wattenbach. Neue Folge 5. Serie No. 106 (S. 329 ff.) Hamburg 1890.

Walzel, Recension von „Legras J, Henri Heine poète". Euphorion Bd. 5, 1898. S. 149—160.

Konrad Weichberger, Untersuchungen zu Eichendorffs Roman Ahnung und Gegenwart. Diss. Jena 1901.

Richard Maria Werner, Lyrik und Lyriker. Hamburg u. Leipzig 1890. In: Beiträge zur Aesthetik. Hrsgg. v. Lipps u. Werner Bd. I.

Gerhard Zillgenz, Rheinische Eigentümlichkeiten in H. Heines Schriften. 24. Jahresbericht über das städtische Gymnasium zu Waren. Waren 1893.

Otto Zur Linde, Heinrich Heine und die deutsche Romantik. Diss. Freiburg i. Br. 1899.

Einige bibliographische Nachweise finden sich bei:

J. Nassen, Heinrich Heines Familienleben nebst einer Heine-Literatur. Fulda 1895. „Anhang" S. 139—167.

Richard M. Meyer, Grundriss der neueren deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1902, No. 1481—1531.

Einige Werke, aus denen nur einzelne Stellen entnommen sind, werden an den bezüglichen Stellen angegeben.

Die Datierungen von Heines Gedichten stützen sich in der Regel auf die „Uebersicht über die Entstehungszeit der Werke Heines", in der Ausgabe von Elster VII, S. 646 ff..

Einleitung.

Auf den volksliedmässigen Charakter der Poesie Heines ist seit, ja schon vor dem Erscheinen seiner Erstlingsgedichte oft hingewiesen worden. In der ersten, 1821 veröffentlichten (SW I, „Einleitung" S. 1—2), vermutlich von H. selbst geschriebenen (Elster XCV), Buchhändleranzeige heisst es: „Fast alle Gedichte dieser Sammlung sind ganz im Geist und im schlichten Ton des deutschen Volksliedes geschrieben." Und als dann diese „Gedichte"[1] 1822 erschienen waren, schrieb Varnhagen in seiner Rezension (Strodtmann I, 171) u. a.: „So möchte hier allerdings Einiges an Uhland, Anderes an Rückert erninnern; aber dies gilt mehr von der Tonart, als von dem Gehalt, und muss vielleicht auf eine höhere, gemeinschaftliche Quelle, die allen Deutschen Dichtern gehört, nämlich die Quelle unseres deutschen Volksliedes überhaupt, zurückgeführt werden." In ähnlichem Sinne äusserte sich ein Kritiker im „Kunst und Wissenschaftsblatte" vom 7. Juni 1822, von dessen feinsinnigen Bemerkungen (Str. I, 174 ff.) nur folgende hervorgehoben werden sollen: „Der Verfasser hat bei seinen Gedichten die Bilder und Formen, kurz die Sprache des deutschen Volksliedes gebraucht zu den meisten seiner Gedichte. In allen herrscht jener populäre Ton, den unsere pretiösen Anhänger eines

1. Die „Gedichte von H. Heine", Berlin 1822, enthielten von den jetzt bei Elster vereinigten: sämtliche Tr; II, L; II Rm. Ferner: NL I, 2—6. NL II, 2. NL II, 14—20, NL III, 1—3, NL V Uebersetzg. aus Byron.

herkömmlichen Schwulstes als einfältig belächeln, und der in seiner wahren Einfalt nur von ganz grossen Dichtern erreicht werden kann. Seit Bürger kennen wir keinen deutschen Dichter, dem dieses so gut gelungen wäre als Herrn Heine.“ H. selbst erzählt in seinen „Memoiren“ (SW VII, 503; cit. Elster XI) von Josepha, der Scharfrichterstochter: „Sie wusste viele alte Volkslieder und hat vielleicht bei mir den Sinn für diese Gattung geweckt“ und in einem oft zitierten Brief an Wilhelm Müller (Str. I, 204 f.) schreibt er u. a.: „Ich habe sehr früh[2] schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen“ und „In meinen Gedichten ist nur die Form einigermassen volksthümlich, der Inhalt gehört der konventionellen Gesellschaft“. Aehnlich äusserte er sich (SW VII, 510 oben, cit. Elster XCVI) in der Vorrede zur 2. Auflage des 1. Bandes der Reisebilder, indem er sagt, dass seine Gedichte als eine Art Volkslieder der neueren Gesellschaft mannigfach nachgeklungen hätten. Und am 4. Mai 1823 sagt er in einem Brief an Maximilian Schottky (Hamburger Ausgabe 1861—66, Bd. XIX, S. 65) geradezu: „Ich hoffe, dass Sie mit meiner jetzigen Behandlungsweise des Volkslieds, wie ich sie im lyrischen Intermezzo zeige, zufrieden sein werden.“

Was hier über Heines Beziehungen zum Volkslied mehr nur in allgemeinen Andeutungen gesagt ist, war im einzelnen genauer nachzuweisen. Zwei Abhandlungen, von Greinz[3]

---

2. Gewiss hat Heine auch schon sehr früh „des Knaben Wunderhorn“ kennen gelernt; einen äusserlichen, aktenmässigen Beweis hierfür haben wir freilich erst aus dem Jahre 1824, in welchem Jahre er sich (vergl. Goedecke 1. Aufl. III, 1, S. 449; Zur Linde a. a. O. S. 42 citiert fälschlich „2. Aufl.“) das Wunderhorn von der Göttinger Universitätsbibliothek entliehen hat.

3. Rudolf Heinrich Greinz: Heinrich Heine und das deutsche Volkslied. Eine kritische Untersuchung nach dem Stoffgebiete der

und Goetze,[4] haben sich neuerdings mit der Aufzeigung des volkstümlichen Elementes in Heines Poesie eingehend befasst. Beide sind, schon ihrer Absicht nach, nicht erschöpfend: Greinz hat das „sprachliche, stylistische und metrische Gebiet“ (S. 13) in seine Untersuchung nicht mit einbezogen, Goetze sich auf das „Buch der Lieder“ beschränkt. Zudem wird Heine, namentlich von Goetze, manchmal doch wohl zu wenig in den Zusammenhang der historischen Entwicklung gestellt, jener Entwicklung in der kunstmässigen Verwendung des Volkstümlichen, die denn doch schon vor Heine viel ursprünglich volkstümliches Gut — formales, wie stoffliches — zum allgemein verwendeten Besitz der neueren Kunstliteratur gemacht hatte. Infolgedessen erscheint hier Heine manchmal zu sehr als Neuerer und Wiedererwecker von Volksmässigem, das er doch, als er auftrat, auch schon bei den Kunstdichtern, an die er sich anschloss, vielfach vorfand.

Heinischen Lyrik (Kultur- und Litteraturbilder Heft 2) Neuwied u. Leipzig 1894.

4. Robert Götze: H. Heines ‚Buch der Lieder‘ und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. Diss. Halle 1895.

Beide Schriften sind recensiert v. Elster in IBL Bd. VI. 1889. IV. 11: 7—8.

I. Hauptteil.

Formale Elemente.

(Sprache und Stil; Metrik).

Als äusserlichste sprachliche Kennzeichen des Volksliedcharakters der Heine'schen Poesie sind zunächst zu erwähnen verschiedene bei Heine vorkommende, von Seelig (VII und 34—41) — aber ohne durchgängigen Hinweis auf deren Herkunft aus der Volksliedsprache — namhaft gemachte syntaktische Erscheinungen. Da wird z. B. die nötige Inversion des Subjektes unterlassen, oder es schiebt sich, abweichend von der gewöhnlichen Stellung, zwischen Subjekt und Verbum ein anderer Satzteil, oder es wird das Adjektiv oder das Pronomen Possessivum nachgestellt, das Subjekt oder Objekt wird durch „der, die, das" wieder aufgenommen, „er" volksmässig durch „der" ersetzt, eine Orts- oder Zeitbestimmung durch das Adverb „da", bezw. „dann" wieder aufgenommen, Artikel und Pron. Pers. volkstümlich fortgelassen. Alles dies, was sich im Buch der Lieder sehr häufig, seit dem N. F. nur mehr vereinzelt findet, trifft man natürlich in den Liedern des W. immer wieder, dann aber auch sonst schon bei all denen an, die vor Heine im volkstümlichen Tone gedichtet hatten, so besonders bei Wilhelm Müller, dem H. ja auch sonst, in Sprache und Versart, so nahe steht. Nur kurz bemerkt werden kann hier, dass wir auch in Heines frühen Briefen jener volkstümlichen Ausdrucksweise begegnen, z. B. in dem Brief an Chr. Sethe vom 6. Juli 1815 (Hüffer, S. 9), wenn es etwa heisst: „Bin mein eigner Herr und steh so ganz für mich allein, und steh

so stolz und fest und hoch, und schau die Menschen tief unter mir so klein, so zwergenklein; und hab meine Freude dran.“[1] Beachtenswert wäre hier vielleicht noch, dass sich das doch auch volkstümlich anmutende[2] apodeiktische „das ist“, das Heine so gern zu anschaulich vergegenwärtigenden Liedanfängen benützt, gerade im W. nicht findet; nur etwas ähnliches als Liedanfang des niederdeutschen „Springel- oder Lange-Tanz“ (S. 460) „Dat geit hir gegen den Sommer“.[3]

Hierher ist auch zu stellen der in Heines frühen Gedichten häufige Gebrauch der Diminutiva. Aber während diese im Volkslied und bei den den Volksliedton sonst anschlagenden Kunstdichtern vorzugsweise verwendet sind, um der Sprache eine Färbung der Zartheit, Innigkeit, Herzlichkeit zu geben, wie sie eben das naiv-kindliche Gemüt verlangt, hat sie H., von blosser Abhängigkeit sich frei machend, auch, worauf bei Seelig (a. a. O. S. 3—4) aufmerksam gemacht ist, so zu verwenden gewusst, dass der durch sie erzeugten Stimmung absichtlich der Charakter des Tändelnden, Humoristischen, oft auch nahe an Satire Streifenden beigemischt erscheint. Als Beispiele liessen sich hier anführen etwa L J 14 (I, 71) und L J 30 (I, 77), oder NS I, 5 (I, 169) „Fürchte dich nicht, Poetlein“.

Aehnlich verhält es sich mit der ganzen Reihe der von H. gebrauchten altertümlichen Wörter. Soweit sie sich in

---

1. Volkstümlich ist hier auch, wovon später noch zu reden ist, die Neigung zu Wiederholungen „steh . . . steh“, klein — zwergenklein“. Vgl. ferner Max Ebert „Der Stil der Heineschen Jugendprosa.“ Diss. Berlin 1903.

2. siehe Seelig S. 41 „das volkstümliche ‚das‘“.

3. Wenn Goetze (a. a O. S. 27) Heines Bildungen „Ich gehe morgen zum Grafen, Und der ist verliebt und reich“ oder „Da lag dahingestrecket Ihr Sohn und der war tot“ syntaktisch in die gleiche Linie stellt mit Bildungen wie „Den ersten Schrei und den sie that“ so ist das nicht angängig.

den früheren Gedichten finden (Seelig a. a. O. S. 27 f.), wird man sie mit Strodtmann (I, 270) z. T. zu betrachten haben als eine unfreie Abhängigkeit von jenen unbeholfenen Nachahmungen des Volksliedcharakters, wie sie schon von Loeben und dem ihm nahestehenden (vergl. Weichberger a. a. O. S. 7, Höber a. a. O. S. 66 f.) jungen Eichendorff,[4] von Tieck[5] und Fouqué, von Arnim und Brentano versucht worden waren, und von denen auch Uhland[6] und Wilhelm Müller nicht frei sind.[7] Wo wir jedoch solchen Wortformen in Heines späteren Gedichten begegnen (z. B. „umsunst" NRm 18 Str. 1, oder „bass" (Nl II, 42 Str. 2 [II, S. 77]), da sind sie, wie dann auch aus dem ganzen Zusammenhang der betreffenden Lieder hervorgeht, von ihm absichtlich wieder aufgenommen

4. Einige Bemerkungen über Eichendorffs in frühen Gedichten gebrauchte altertümliche Wortformen finden sich bei Höber (a. a. O. S. 18, 37, 46) und Krüger (a. a. O. S. 123).

5. Vergl. Brandes „Das junge Deutschland" 2. Aufl. S. 152. — Ueber Art und Absicht des romantischen Archaismus, unter besonderer Berücksichtigung Tiecks, handelt Petrich a. a. O. im 2. Kapitel (S. 42 ff.) „Der Archaismus des romantischen Stils"; daselbst auch (S. 57 ff.) ein „Wörterbuch der romantischen Archaismen".

6. siehe SW. (Heine) V. S. 351. Fussn. 1. Vergl. insbes. noch Herm. Schults a. a. O. 19—23; daneben J. Schulzen, Mittelhochdeutche Anklänge bei Uhland, Progr. des Realprogymnas. in Thann i. E. 1879 u. Fasold (Rich.), Altdeutsche und dialektliche Anklänge in der Poesie Uhlands, Herrigs Archiv Bd. 72 (1884) S. 405—414.

7. Doch darf hier nicht übersehen werden, dass manche dieser sonst verschwundenen Formen dem Düsseldorfer Heine, dessen Sprache ja auch sonst viel Mundartliches aufweisst, dialektlich, also lebend, vertraut waren. So ist nach Zillgenz (a. a. O. S. 5) das bei Heine häufige „u in der Abwandlung der starken Zeitwörter statt des hochdeutschen a" ausgeprägt niederrheinisch. Darum dichtet H., auch ohne Reimnot, „Da klung ein schweres Glockenläuten".

worden zur Erzielung eines burlesken, halb scherzhaften Tones.

Allerdings einige dieser Dinge mögen H. wohl unmittelbar aus dem Volkslied vertraut gewesen sein. Goetze (a. a. O. S. 19) belegt „Fähnderich", „Himmelszelt", „Kämmerlein" = Grab, „Marmelstein" mit Stellen aus dem W. Namentlich aber dürfte das gelten für die seltene Form „jetzun d e r" (W 250: „Jetzunder geht mein Trauern an"). Sie findet sich bei Heine Hk 27, Str. 4 (I, 108) und Hk 35 (I, 112), an letzterer Stelle schon mehr ironisch, und dann noch einmal Ro Hi Geoffroy Str. 12 (I, 363), hier, wie schon in der vorher zitierten Stelle, auf „Wunder" reimend. Auch das alte Wort „L e i l i c h", das H. zweimal gebraucht („Kaufte Dir ein gutes Leilich", Ro Hi Pomare 4 [I, 348] und „der Nebel, der das Schlachtfeld bedeckt, als wie ein weisses Leilich", Ro Hi „Schlachtfeld bei Hastings" [I, S. 341], beide um 1850 entstanden), konnte ihm, der sich mit alten Texten wohl nicht allzu viel befasste, am ehesten aus dem W. bekannt geworden sein, aus der Stelle: „Man legt ihn dahin mit Fleisse, In zwei Leilachen waren weisse" (W S. 409 in dem Gedicht: „An einem Montag es geschah"). Denn aus der neueren Literatur war das Wort wohl ganz verschwunden; das Grimm'sche Wörterbuch gibt aus ihr nur 1 Stelle, in Jean Pauls „Siebenkäs" (1796) in der Form „der Lailach". Auch die Form „E l s b e t h" (Nl I, 48 [II, 25]) konnte H., sofern sie ihm nicht schon mundartlich geläufig war, durch das W kennen gelernt haben, zumal da ihm das hier zu zitierende Gedicht des W (114) „Ihrer Hochzeit stilles Fest Gräfin Elsbeth still verlässt", wie noch zu zeigen sein wird, auch sonst vorgeschwebt haben dürfte. Gedruckt lag diese Form damals auch noch vor in Grimms „Altdän. Heldenliedern" (a. a. O. S. 218 „stolz Elsbeth" und S. 216 „stolz Elsebeth"); ferner bei Fouqué („Gedichte", Wien 1819, 3. Th. S. 90 „Eine Rheinische Sage" 2). Kerner hat die Form in den Gedichten

„Die Mühle steht stille“ und „Sankt Elsbeth“.[8] Heines Neubildung „Schiffsmann“ (JL, L 6 [I, 33]) war naheliegend, wenn er die alte deutsche Form „Schiffmann“ gekannt hat, der man im W (z. B. S. 385, 430, 674) häufig begegnet; sie ist dann nur eine leichte Modifikation, gebildet nach der Analogie von Reitersmann. Auch die zeitweilige altneuhochdeutsche Schreibweise „durchreuten“ (Nl II, 7; geschrieben 1820), „reuten“, „vorüberreuten“ (NF 32; geschr. 1830), „Ein Reuter reutet“ (NRm 13; geschr. 1839) ist Heine nahegelegt gewesen durch deren durchgängigen Gebrauch im W. Ebenso kann durch das W angeregt sein die Wendung „Du aller Frauen Huld und Zier“, in dem allerdings wohl erst 1851 geschriebenen, satirisch gehaltenen „Testament“ (NL IV, 39), insofern sich das altertümliche Wort „Zier“ in diesem Sinne häufig im W findet, z. B. S. 664 (Allhier in dieser wüsten

---

8. Mit der Form „Nannerl“ glaubt Heine vermutlich eine spezifisch bayrische Dialektform zu geben. Er nennt so die Münchner Kellnerin (III, 218 Reise von München nach Genua) u. später (in „Exnachwächter“ I 404), wieder von einer Münchnerin, dichtet er „Nannerl mit dem Riegelhäubchen“, aber auch Brentanos bekannte Erzählung citiert er (V, 309) als „Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Nannerl“. Als österreichische Dialektform hatte sie Heine kennen lernen können aus der ihm wohl vertrauten Sammlung von Ziska und Schottky (S. 101 als Liedanfang, ferner S. 117 u. S. 219); Aliskiewicz (a. a. O. S. 13) belegt sie mit einer Stelle aus dem W.; Wilhelm Müller gebraucht sie wiederholt in dem volksliedartigen Gedicht „Abschied“ (Reclam-Ausg. S. 153), ferner in dem Gedicht „Der Prager Musikant“ Strophe 6 (ebda S. 52) und E. T. A. Hoffmann plaudert in der Erzählung „Meister Johannes Wacht“: „In aller Eil kann hier bemerkt werden, dass nach der allgemeinen, in Bamberg herrschenden Meinung der Vorname Nanni der allerschönste und herrlichste ist, den ein Mädchen führen kann“.

Heid, Str. 2): „Du Wonn und Zier der Schäferinnen". S. 648 (Spazieren wollt' ich reiten, Str. 2): „Mein Schatz, mein höchste Zier", S. 625 (Morgen muss ich weg von hier, Str. 1): „O du allerhöchste Zier", S. 616 (Sobald Du hebst die klaren): „Du Liebeszier", mit welchen Wendungen auch hier allemal die Geliebte angeredet wird. Ferner dürfte für den volkstümlichen Gebrauch der Wörter „gar", „wohl", „viel" (Seelig a. a. O. S. 28 f.), „fein", der durch Heines ganze Dichtung durchgeht, zwar nicht ausschliesslich das W vorbildlich gewesen sein — hatte doch auch Goethe z. B. gedichtet „der Strauss, den ich gepflücket, grüsse dich viel tausendmal", ganz so, wie Heine (Hk 6 Str. 5) „dass man sie von mir recht herzlich, viel tausendmal [ironisch gebraucht] grüssen soll", ebenso Eichendorff 1815 in dem Gedicht „Studentenfahrt": „Grüss Dich mein Schatz viel tausendmal"[10] (Werke I, S. 190) —, aber doch scheinen auch hier gewisse Zusammenstellungen bei H. durch ähnliche im W veranlasst zu sein. So, wenn H. dichtet (LJ 3; geschr. 1822): „ich liebe alleine die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine" und (N Friedrike 3 [I, 256]; geschr. 1823 od. 1824; Str. 2): „Womit ich Dich vergleiche, Schöne, Feine, Dich Unvergleichliche, Dich Gute, Reine," so geht das wohl unmittelbar zurück auf Wendungen des W wie S. 316 (1. Epistel) Str. 2: „Dies wünsch ich der Hübschen und Feinen, der Zarten und Reinen" oder S. 30 (das Lied vom Ringe), Str. 8: „Das nimm, Du Hübsche, Du Feine, Du allerliebste meine" oder S. 44: „Nimm hin, Du Hübsche, Du Feine" und die Wendung Heines: „Sie ist

---

10. Citiert auch von Hoeber (a. a. O. S. 26). Noch 2 mal, in späteren Gedichten, gebraucht Eichendorff die Wendung: 1826 in „Die weinende Braut": „Und grüsste Dich viel tausendmal" (Werke I, 316) und 1837 in dem Gedicht „Der junge Ehemann": „Sass ich viel tausendmal" (I, 227).

so fein von Hüften“ (NL III, 15b) mag gebildet sein nach der Wendung im W (702 „Schnelle Entwicklung“, Str. 1): „Holdselig und gar fein von Leib“, zumal da sich diese hier gleich am Anfang des Gedichtes findet, der sich ja der Erinnerung besonders leicht einprägt.

„Schauen“ statt „ausschauen“ gebraucht Heine so, wie sonst, volkstümlich und in der Literatursprache, „sehen“ an die Stelle von „aussehen“ tritt. Ich zitiere NF 43, Str. 1 (I, 221); geschr. 1821:

„Sturm entblättert schon die Bäume
Und sie schaun gespenstisch kahl.“

N,Rm 22, Str. 1 (I, 284); geschr. 1841:

„Da tanzen zwei, die niemand kennt,
Sie schaun so schlank und edel.“

NL III, 11, Str. 1 (II, 124); geschr. 1855:

„Zwei arme Seelen gebettet sind,
Sie schauen so blass und mager.“

Als Beispiele für volkstümliches „sehen“ = „aussehen“ mögen dienen: Herders Volkslieder, a. a. O. S. 274:

„Mich dünkt, sie sieht so bleich.“

oder Wilhelm Müller in dem Gedichte „Erstarrung“, Str. 3:

„Der Rasen sieht so blass“,

oder Eichendorff „Der Reitersmann“ (gedruckt 1815), Str. 12 (Werke I, S. 322):

„Ein Mädchen hütet die Blumen,
Die sieht so totenbleich“,

ebenda, in dem Gedicht „Die Hochzeitsnacht“ (gedr. 1815; Werke I, S. 350):

„Du siehst so still und wilde“.[11]

Die bei H. sich so zahlreich findenden volkstümlichen Ausdrücke für die Geliebte (die im „Buch der Lieder“ vor-

11. Auch „schauen“ scheint Eichendorff im Sinne von „ausschauen“ zu brauchen in dem Vers „Du schaust so freudenreich“ Wahl Str. 5; I, 188, gedr. 1815).

kommenden sind bei Seelig a. a. O. S. 29—30 zusammengestellt), wurden schon damals nicht mehr, wie etwa noch teilweise zu Lessings Zeit, als altertümlich empfunden. Worte wie „Schatz", „Lieb", „feins Liebchen", „Herzliebste", „Herzallerliebste mein" waren schon ganz allgemein in die Sprache der Literatur wieder aufgenommen und lassen sich mit Zitaten aus Goethe, Schiller, Uhland, Rückert, Wilhelm Müller, z. T. auch schon aus Bürger belegen, sodass man also hier bei H. kein unmittelbares Schöpfen aus dem Volkslied anzunehmen genötigt ist. —

Wenden wir uns hiermit von altertümlichen zu volkstümlichen Wörtern, so haben wir vor allem an Heines bekannte Vorliebe für das Adjektiv „süss"[12] zu erinnern. Gewiss geht auch sie letzten Endes auf Beeinflussung durch die Gepflogenheit des Volksliedes zurück. Im W. findet sich das Beiwort „süss" unzähligemale — es seien nur willkürlich einige Beispiele herausgegriffen, die sich ganz beliebig vermehren liessen: S. 8 „süsser Schall", S. 267 „süsses Mündelein", S. 271 „der Perlen Thau fällt süss auf falbe Matten", S. 272 „süsse Harmonie", „süsses Lied", S. 522 „süsses Aug", S. 602 „der Welt Süssigkeit", S. 709 „mit Worten süsse" u. s. w., u. s. w. Aber auch die Kunstdichtung war, als H. auftrat, mit diesem Beiwort, zu Substantiv und Verbum gesetzt, förmlich überflutet und die Romantik[13] hatte mit diesem im übertragenen Sinn gebrauchten Wort

---

12. Beispiele für seine Verwendung im „Buch der Lieder" siehe bei Seelig a. a. O. S. 8—9 und bei Goetze a. a. O. S. 22.

13. Gewiss sind hier auch Einflüsse der neu auflebenden mittelhochdeutschen Poesie mit im Spiele, in der ja das Wort süss eine grosse Rolle spielt; Walther hat z. B: süezer sumer" „süezer man" „süezen regen" „die suezen ougenweide" „süezer got" (vergl. Heine I 359 „Süsser Jesus") „die süezen maget" „vil süeze waere minne" „. . . des süeze an allen orten dich hat gesüezet, süeze himelfrouwe" (Pauls Ausg. 2. Aufl. S. 154).

wahre Triumphe der Geschmacklosigkeit zu feiern begonnen; es wird in wahllosem Gebrauch überall gesetzt, sodass es schliesslich völlig entwertet erscheint. Z. B. in der von Heines Freund Straube 1818 herausgegebenen Zeitschrift „Wünschelruthe", die in ihren lyrischen Darbietungen neben Volksliedern Gedichte von Loeben, Hornthal, Schwab, Kerner und anderen zum Teil nicht mehr bekannten Verfassern bringt, findet sich kaum ein Gedicht, das nicht wenigstens einmal dies Beiwort aufwiese. Wir haben da, wenn wir blättern, „süsse Rede", süss verschwiegen", „süsse Scherze", „süsser Gatte", „süsse Blicke", „süsses Licht", „süsser Quell", „süsses Lied", „süsser Kuss", „süssre Stimme", „süssester der Träume". „süsse Augen", „süsser Schlaf", „süsser Name", „Kühlung süss und lind", „süsse Nacht", „gar süsse Wort", „süsse Gift", „Kindlein süss", „locke süss". „süss gewohnt", „süsses Weh", „süsse Rosen", „süsses Sehnen". Bürger, Wieland und der junge Goethe hatten es nicht selten, von Tieck[14] stammte das vielcitierte, von A. W. Schlegel und Uhland glossierte „Süsse Liebe denkt in Tönen", Novalis hat „süsse Inbrust", „süsse Schaam", „himmelsüsse Zeit", „süsse Harmonieen", „süsse Lieder", „süsse Quelle", „süssestes Entzücken", „süsses Leben", „die Quelle schleicht süss dahin", „süsse Wonne", „süsser Hunger", „süsse Ein-

14. Von Tieck, der ja auch bei den frühen, im archaistischen Stil gehaltenen Gedichten Heines als Vorbild mit in Betracht kommt, mag Heine auch das Wort „mondbeglänzt" (Ns. I, 2 geschr. 1825) übernommen haben, das ja eben durch Tiecks berühmte „Mondbeglänzte Zaubernacht" erst recht geläufig geworden war. In Giesebrechts „Mnemosyne (a. a. O. S. 1) weist es gleich die 1. Zeile des 1. Gedichtes auf. Heller (a. a. O. 2 S. 30) meint Heines „mondbeglänzt" auf Eichendorff zurückführen zu können. Doch ist das Gedicht Eichendorffs, in welchem es vorkommt („Der stille Grund" I 308) erst 1837 gedruckt. Das Grimmsche Wörterbuch belegt es mit Stellen aus Hölty und Matthisson.

falt", „Amors süsses Spielen", Brentano gebraucht es sehr häufig, ebenso Eichendorff, namentlich in den Gedichten des frühen Romans „Ahnung und Gegenwart", z. B. „süsse Weisen", „süsse Frau'n", „süsse Spiele", „süsser Schall", „süsse Nacht", „süss verträumte Brust", „süss verwirrt", Uhland dichtet „süsser goldner Frühlingstag", „süsse Frühlingslieder", „süsses Heil", Kerner hat es sehr häufig, z. B. „süsse Heimat", „süsses Leben", „süsser Schlaf", „süsser Lohn", „süsse Heimat", „süsses Kind", „süsse Träume", „süsser Ton", „süss betrübt".[15]

Besonders charakteristisch für die Romantik und so denn auch für Heine sind nun aber antithetische Zusammenstellungen mit „süss"; namentlich ist es das alte Thema von der Süssigkeit des Schmerzes — Goethes Wonne der Wehmut, die dolendi voluptas des Petrarca, des Euripides *χάρις γόων* —, das ja in der Romantik auch sonst wieder einmal besonders stark auflebt. — Auch für diesen antithetischen Gebrauch des Wortes „süss" lassen sich Berührungen mit dem Volkslied anführen, allerdings wohl mehr mit dem späteren des 17. und 18. Jahrhunderts, dem ja gerade im W ein breiter Raum gegönnt ist; ich zitiere aus W. S. 112 „süsse Pein", S. 113 „süssen Giftpfeil", aus Herders Volksliedern (a. a. O. S. 195) „süsse Feindin", und aus dem, wie sich auch sonst nachweisen lässt, Heine besonders vertrauten 3. Buche „Aus Nordwest" (a. a. O. S. 257 ff.), S. 346 „süsser Tod", S. 402 „süsses Leiden", ferner S. 281:

---

15. Auf die überaus häufige Verwendung des Wortes „süss" bei Uhland hat Schults (a. a. O. S. 21) hingewiesen.

Der Musenalmanach auf das Jahr 1806 hrsg. v. Chamisso u. Varnhagen (Geigers Neudruck. Berl. 1889) bietet: „süsses Angedenken," „süsses Leben" „süssen Augen" „süssen Orte" „süssen Zeichens" „tönet süss" „süss erklingt" „süssen Klang" „mit kindlich süssem Staunen" „süssen Wahn" „diess süsse Ja".

„Da kannt' ich noch sein Truggesicht
Noch seine süsse Falschheit nicht",

S. 341:

„Voll so süssem falschem Schwur",

S. 366:

„Dass die Falsche hier so süss das Herz mir [brach",

womit man gleich hier aus Heine vergleiche:
LJ 21, 1 (I, 73):

„Dein Herzchen so süss und so falsch und so klein,
Es kann nirgends was süsseres und falscheres [sein",

und N „Katharina" 2, Str. 5 (I, 257):

„Mit falschem Kuss, mit süssem Hohn".

Aus der Kunstdichtung vor Heine mögen als Beispiele für diesen antithetischen Gebrauch erwähnt sein Goethes „Und Thränen fliessen gar so süss", aus Wilhelm Müller (Sage vom Frankenberger See 3, Str. 3) „süsses Herzeleid"; vor allem eben die Romantiker: Loeben[16] hatte gedichtet

„Wer niemals Sehnsucht, süsse Qual erfahren,
In dem wird sich nichts Grosses offenbaren",

(Asts Zeitschrift, a. a. O. I, Gedichte S. 18). Von ihm stammt ja wohl auch (vergl. Krüger a. a. O. S. 130) die „schaurig süsse" Sehnsucht, und ihm folgend bildet Eichendorff

---

16. Bezeichnend für die romantische Einschätzung des Schmerzes ist auch Loebens Gedicht „Wärs keine Götterwollust, Schmerz zu fühlen," welches dem oben citierten vorangeht (Asts Zeitschr. a. a. O. I, Gedichte S. 17). Heine dichtet, „Ach ich sehne mich nach Thränen" und sein Tannhäuser schmachtet nach Bitternissen. Heine hat ja auch das Wort „Schmerzjubel" (III, 521) und „Schmerzlust" (I, 442). Einige Stellen bietet auch Zur Linde a. a. O. S. 198—99. Aus der „Cornelia" (a. a. O. S. 63) citiere ich: „Könnt ich es so wonnig klagen, — Wie's in mir so selig glüht" (Helmine von Gezy).

(vergl. Krüger a. a. O. S. 122) „süss schauernd“ neben „schauersüss“, welch letzteres auch bei Heine („Welch ein schauersüsser Zauber“ [I, 204: NF 1, Str. 5]) wiederkehrt. Ein anderes Gedicht in der erwähnten Ast'schen Zeitschrift (a. a. O. I, Gedichte S. 13 „Der heilige Sebastian“) beginnt: „Wie sind die Qualenschmerzen doch so süsse;“ in der „Wünschelrute“ finden wir „süsses Sehnen“, „süsses Weh“, „süsses Gift“, bei Novalis „süsses Weh“, „süsser Tod“, bei Kerner das schon oben erwähnte „süss betrübt“, „süsse Pein“, „süsse Schmerzen“.

Bei Heine nun bildet sich dieser antithetische Gebrauch des Wortes „süss“ besonders seit den Gedichten des „Neuen Frühlings“ stark heraus, sodass er zu einem entschiedenen Charakteristikum seines Stiles wird. Ich zitiere

NF 12, Str. 2:

„Ach der Liebe süsses Elend
Und der Liebe bittre Lust
Schleicht sich wieder, himmlich quälend
In die kaum genes'ne Brust“,

NF 29, Str. 3:

„Es klingt so süss, es klingt so trüb“,

N „Katharina“ 2, Str. 5 (schon oben zitiert):

„Mit falschem Kuss, mit süssem Hohn“,

RoHi (in dem vorgedruckten Vers I, S. 328):

„Dein Gemüt wird süss verbluten“,

RoHi „Der Apollogott“ 1, letzte Strophe (I, 349):

„Nicht scheucht das Kreuz die süsse Qual,
Nicht bannt es die bittere Wonne“,

RoHi „Geoffry Rudèl“, Str. 9 (I, 363):

„Wehmutsüsse Heimlichkeiten“,

RoLa „Waldeinsamkeit“, Str. 6 (I, 391):

„Verheissend ein süsses, doch tödliches
[Glück“,

RoLa „An die Jungen“, Str. 3 (I, 410):

„O süsses Verderben! o blühendes Sterben!“, Ro Hebr. Melod. „Jehuda ben Halevy“ (I, 438):

„An der Augen süsser Starrheit“,

ebenda I, 442:

„Ward ergriffen von der wilden,
Abenteuerlichen Süsse,
Von der wundersamen Schmerzlust“.

Hierher kann auch noch gestellt werden Nl Nr. 28, Str. 1 (II, 15):

„Ach, wie süss ist das Betrügen,
Süsser das Betrogen sein“,

und Nl III, Bimini, Prolog (II, 131):

„Diese süss mokanten Stimmen“.[17]

Wenn ferner Heine im Jahre 1822 (LJ 30) „Die weissen Liljen der Händchen klein“ und nochmal (1844?) Nl I, 49, Str. 1 „Wie die Hände liljenweiss“ dichtet, so geht auch das schliesslich auf das Vorbild des Volksliedes zurück, wo wir z. B. im W der Form „Liljenhänd“ („Lobgesang auf Maria S. 113) begegnen, oder wo es (W S. 710) heisst: „Ihr Hälslein Lilienweisse“.

Solche, wie wir hieraus ersehen, durchaus volkstümlichen Zusammensetzungen mit „Lilie“ finden wir indes schon vor

---

17. Aehnliche psychologisch nicht uninteressante antithetische Zusammenstellungen sind: im W (S. 134 „Hüt du dich“) „falsch und freundlich“, bei Heine „die falschen frommen Blicke“ (LJ 16, Str. 4). Auch sonst liebt ja Heine die Antithese: „Die schöne falsche Kanaille“ (Nl III, 15a letzte Str.) „O Liebchen schön und bissig“ (LI 52, Str. 3). „Holde Bosheit“ (N „Verschiedene“ Clarisse 2, Str. 2. I, 239). Oder er stellt zusammen (I, 171) „Du kleines, junges Mädchen, Komm an mein grosses Herz“, ähnlich, wie Wilhelm Müller gedichtet hatte („Die Muscheln“, 2. Str.) „Ein kleines Fischermädchen, zum Küssen gross genug“. Einige Bemerkungen über Heines Verhältnis zu Wilh. Müller gibt Hessel in der Zeitschr. f. deutsch. Unterr. 3, S. 59).

Heine vielfach in die Kunstsprache aufgenommen. Die bei Heine stehenden „Lilienarme“ (Ns II, 6 [I, 188]) haben z. B. schon Wieland und Bürger, der λευκώλενος mit „lilienarmig“ übersetzt; Bürger hat ferner (Werke 2, 15) „Lilienhaut“; Wilhelm Müller (in dem Gedichte „Die Schärpe“) hat „lilienschlank“; dagegen dürften „Lilienfinger“ (Hk 31 und „Bergidylle“ 1) und „Lilienohren“ (in „auf dem Brocken“) von Heine gebildet sein. Jedenfalls also ging Heine auch mit derartigen Wortformen von ursprünglich volkstümlichen Bildungen aus. Freilich geschmackvoller sind sie darum noch nicht. Aehnlich, wie in Heines Liedanfang (Nl I, 22) „Du Lilie meiner Liebe, Du stehst so träumend am Bach,“ war von der Geliebten geredet in einem Gedicht von Loeben (Asts Zeitschr. I, 4. Heft, S. 45), welches beginnt:

„Droben in dem höchsten Garten,
Höher noch als diese Berge,
Wohnt mein Leben, wohnt mein Lieben,
Fläht die Lilje Deiner Sehnsucht“.

In der Situation (die Liebenden am Bache) erinnert das Heine'sche Gedicht auch noch an Wilhelm Müllers Gedicht „Der Neugierige“, in welchem zudem auch zweimal die ähnliche Zusammensetzung „O Bächlein meiner Liebe“ vorkommt.[18] Auch Heines Zusammenstellung „Die Rose, die Lilje“ (LJ 3, 1) — ausserdem noch: NF 17 (I, 210), LJ 30 (I, 77) — entspricht der volkstümlichen Phraseologie. Als Beispiele seien nur angeführt: aus Herder (a. a. O. S. 330):

---

18. Zillgenz (a. a. O. S. 2) glaubt, Heines Vorliebe für Vergleiche mit Lilien darauf zurückführen zu sollen, dass die Lilie zu Heines Zeit die Lieblingsblume in den Gärten des Niederrheins war. — Das Wort wird übrigens von Heine — ganz in Uebereinstimmung mit der alten Orthographie des Volksliedes, das statt i das j setzt — meist zweisilbig gebraucht und das j wie ein weiches g gesprochen; daher ein Reim wie „vertilgen — Liljen (Zillgenz a. a. O. S. 3).

„Das Blut in ihren Wangen zart
Trieb solch ein Roth und Weiss,
Als ob da Ros' und Lilie
Stritt um den Wettepreis".

Oder aus einem Lied von Hornthal (Wünschelruthe S. 51) Str. 2:

„Ros' und Lilie soll gewähren
Ihren keuschen Farbenglanz".

Oder aus Kerner (Episteln, 6 Anna, Str. 2):

„Seht! ihre Haare zieren
So Ros' als Lilienkranz",

ebenda (Totenopfer für Karl Gangloff, Str. 3):

„Die Männer, die aus Schlachten
Uns Ros' und Lilie brachten".

Vergl. ferner Kerner „Die heilige Regiswind von Laufen" Vers 19, „Der Geiger zu Gemünd" Str. 2, „Die Stiftung des Frauenklosters Lichtenstern" Str. 8. Oder Giesebrechts „Mnemosyne" auf Seite 77, 91, 93, 159, wo überall Rosen und Lilien einander gegenübergestellt sind. Auch Herders Paramythie „Die Lilie und die Rose" hat die beiden und ihre symbolische Bedeutung zum Gegenstand.[19]

Oder, wenn bei Heine „Rosen" und „Nelken" zusammengenant sind in den Zeilen (N „Katharina 8 [I, 261] geschr. 1831):

---

19. Ihre Zusammenbenennung ist altbeliebt. So heisst es z. B. im „Tanhuser" (Pfeiffer-Bartsch Liederdichter, 4. Aufl. S. 145 Vers 13) ostergloien vant ich dâ, die liljen und die rôsen; oder im Herzoge Heinrich von Presselâ (Pfeiffer-Bartsch a. a. O. S. 323 Vers 24) den rôsen rôt, den liljen wîz.

Auch Goethes „Blümlein Wunderschön" hat die Aufeinanderfolge Rose, Lilie, Nelke, Veilchen. Auch Varnhagen z. B. hatte gedichtet (Musenalmach auf d. J. 1806 S. 95) „Ein lieblich Leben war erblüht aus Rosen Und aus der Lilien blendendweissem Scheine".

„Ich breche Rosen, ich breche Nelken,
Zerstreuten Sinnes und kummervoll;
Ich weiss nicht, wem ich sie geben soll“,

und noch einmal Nl I, Nr. 20 (II, S. 11), Str. 2:

„Du Rose mit rotem Gesicht,
Du Nelke mit buntem Fleckchen“,

so ist auch das noch eine Reminiszenz an eine in den Volksliedern sehr beliebte Zusammenstellung, für die als Beispiele angeführt sein mögen etwa aus dem W:
S. 318 (2. Epistel):

„Keine Rose, keine Nelke kann blühen so schön“,

S. 246:

„Mit Nägeln und mit Röselein“,

S. 814:

„Mit Röslein bedacht,
Mit Näglein besteckt“,

aus Herders Volksliedern (a. a. O. S. 210):

„Lindaraya hat aus zarter
Neigung einen Kranz geflochten,
Schön von Rosen und von Nelken
Und von auserwählten Würzen“,

aus der Wünschelruthe, in einem neugrichischen Volkslied (S. 136):

„Blüten auf Blüten — Rosen und Nelken“,

oder in einem Volkslied von der Insel Rügen (ebenda S. 198, Str. 3):

„Die erste, die ward mit Rosen geschmückt,
Die andre, die ward mit Nelken bestickt“.

Sonst erinnert Heines an 1. Stelle zitierte Strophe auch noch an die Verse:

„Da stehet von schönen Blumen
Die ganze Wiese so voll;
Ich breche sie, ohne zu wissen,
Wem ich sie geben soll“,

in Goethes ja auch im Volksliedton (Biedermann, Goethe-

Forsch., NF S. 340, in „Goethe und das Volkslied") 1801 geschriebenen „Schäfers Klagelied".

„Rosen und Veilchen" stehen gleichfalls im Volkslied (vergl. Greinz a. a. O. S. 53) nicht selten beisammen. Heine hat sie in dem schon oben erwähnten Gedicht, NF 17 (I, 210):

„Die Veilchen, sie sind erschrocken!
Die Rosen, sie sind vor Scham so rot,
Die Lilien, sie sind so blass wie der Tod",

und Nl I, Nr. 52 (II, S. 27) Str. 2:

„Er bringt Jasmin und Röselein
Und Veilchen und duftige Kräutchen"

zusammengenannt.[20] In vergleichartigen Wendungen stellt Heine „Rosen" und „Veilchen" dann noch zusammen in den Stellen: „Die blauen Veilchen der Aeugelein, Die roten Rosen der Wängelein" (I, 77) und „Die Veilchenaugen und Rosenwänglein"; einmal begegnet uns auch „Lilienfinger, Veilchenaugen".

---

20. Eine „feuergelbe Viole" bringt Heine Nl II No. 58, IV Str. 3 (II S. 93) und einmal verwendet er, auch hier in Verbindung mit „Rose", das Wort „Nachtviol" in dem Vers (Nl I, S. 49 unten).

„Frag, was sie duften, Nachtviol und Rosen".

Hierzu bemerkt Zillgenz (a. a. O. S. 9), der irrtümlich Nachtviol mit Goldlack identifiziert, dass auch das einfache „Viole" im Hochdeutscheu nicht vorkomme und auch im Grimmschen Wörterbuche nur mit Stellen aus norddeutschen Dichtern, Herder, Voss, Matthisson belegt sei. Dagegen ist zu sagen dass es jedenfalls Heine auch aus dem Volkslied geläufig sein konnte; Greinz (a. a. O. S. 53) gibt 2 Stellen aus dem W.: In „Werd ein Kind" (S. 194) denn die „Rose und Viol" . . . und „Mailied" (S. 694) „Als Lilien und Rosen, Violen, Zeitlosen, Cypressen und auch Nägelein". „Rosen" und „Cypressen", diese merkwürdige Zusammenstellung, der wir hier imVolkslied begegnen, hat H. in IL, L9 (I, 34) „Mit Rosen, Cypressen und Flittergold". Greinz a a. O. S. 53) macht für diese Zusammenstellung in Verbindung mit „Sarg" 3 Stellen aus Brentano als Vorbild namhaft.

Man sieht also, dass auch diese Zusammenstellung der Blumen, die dann in der Romantik vielfach eine fast formelhafte Verwendung findet, auf die Phraseologie des Volksliedes zurückgeht; dies hat Zur Linde (a. a. O. S. 58) ausser Acht gelassen.

Volkstümlich scheinen auch die Beziehungen zu sein, in die „Blumen“ und „Sterne“ gebracht werden. So beginnt z. B. ein volksliedartiges Gedicht von Wilhelm Müller („Der Neugierige“):

„Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern“.

Kerner nennt sie zusammen in den Versen:

„Blumen, o Blumen
Der stillen Flur!
Ihr ach nur heilet,
Ihr ach verstehet
Dies Herze nur.
Sterne! o lasset
Mich nicht allein!
Blumen und Sterne,
Ach! ihr nur kennet
Der Liebe Pein.“

Bei Uhland („Auf das Kind eines Dichters“, Str. 3) heisst es:

„Du aber schlummre selig hin
In angestammten Dichterträumen,
Von Himmelsglanz und Waldesgrün,
Von Sternen, Blumen, Blütenbäumen![21]

Heine endlich dichtet (Ratkliff II, S. 326): „und verständlich

---

21. Ein Beispiel romantischer Ideenassoziation zwischen Blumen und Sternen liegt auch vor in Uhlands „Entschluss“: hier schliesst die 2. Strophe: „Und zu dem allerschönsten Sterne erheb' ich nie mein Angesicht' und die 3. beginnt; „Die Blumen, die nach ihr sich beugen . . .“.

War mir der Sang der Vögel, und die Sprache
Der Blumen, und der Liebesgruss der Sterne",

und (vergl. Zur Linde a. a. O. S. 79):

„Güldne Sternlein schauen nieder
Mit der Liebe Sehnsuchtswehe,
Bunte Blümlein nicken wieder,
Schauen schmachtend in die Höhe".

Blumen, Nachtigallen und Sterne hat Heine ja auch in dem berühmten „Und wüssten's die Blumen, die kleinen", welches durch ein Gedicht von Carove (vergl. Hessel „Dichtungen", S. 313, Nr. 41) angeregt sein dürfte.

Diamanten und Perlen und Edelgesteine gehören gleichfalls je und je zum Schmucke des Volksliedes (vergl. Greinz a. a. O. S. 78 f.). Von der Geliebten heisst es: „sie hat zwei hübsche Aeuglein klar, lieblich als ein Demante", und Gold und Perlen sind ihr Schmuck: „Zart Aeuglein zu winken die Mädchen jetzund han, Ihr Haupt thun sie beladen mit Gold und Perlen schön". Der dem Volkslied ja schon so nahestehende[22] Bürger, in der für Heine auch sonst noch vorbildlichen Ballade „Lenarde und Blandine" dichtet:

„Mit Perlen, Gold, Ringen und Edelgestein,
Die schönste der schönen Prinzessin zu freien",

ferner (in „Mollys Werth"):

„Ach könnt' ich Molly kaufen

---

22. Man erinnere sich nur seines Briefes an Boie (abgedruckt bei Er. Schmidt a. a. O. S. 204) „Mein Enthusiasmus für Volkspoesie steigt immer höher u. s. w., u. seines „Herzensausgusses über Volkspoesie", wo er (vergl. E. Schmidt a. a. O. S. 204) sein enthusiastisches Lob der Popularpoesie mit dem Wunsche beschloss, dass doch ein deutscher Percy aufstehen, die Ueberbleibsel unsrer alten Volkslieder sammeln und herausgegeben möge als eine Fundgrube echter Kunst zur Belebung der heutigen Poesie.

Für Gold und Edelstein",
bei Uhland heisst es („Des Goldschmiedts Töchterlein", letzte Strophe): „Bei Gold und Perl' und Edelstein", und Heine dichtet, indem auch er Pracht und Reichtum nach Art des Volksliedes mit konkreten Beispielen ausdrückt: „Du hast Diamanten und Perlen" und JL, Tr 8 (I, 27): „Es prunkte und prahlte der Graf beim Wein Mit dem Töchterchen sein und dem Edelgestein".[23] Mit einem Edelstein oder einem Diamanten wird im Volkslied sehr häufig (vergl. Greinz a. a. O. S. 79) das Herz verglichen, von Heine [in frühen Gedichten] an den Stellen:
Nl IV, 1 (II, 161, letzte Strophe), geschr. 1819:

„Unsre Mütter einst erkannten,
Sinnig, wie die Einfalt pflegt,
Dass den schönsten der Demanten
Nur der Mensch im Busen trägt",

ferner: „Minnegruss", Str. 3 (II, 3), gedr. 1822:

„Doch den schönsten Edelstein
Hegt Dein stiller Busenschrein",

und Hk 56, Str. 2 (I, 121), geschr. 1823:

„Dein Herz es ist ein Diamant,
Der edle Lichter sprühet".[24]

---

23. Als Beispiele für derartige formelhafte Zusammenstellungen seien nur noch zitiert: Aus einem Volkslied in der Wünschelruthe (S. 151): „Für Silber und roth Golden, Für Perlen, Edelstein, Bin ich dem Röslin holden, Nicht liebers mag mir sein;" aus einem volkstümlichen Lied von Loe (in Asts Zeitschrift, 2. Bd., 3 Hft. S. 20): „Das Fräulein eine Perle, Wie eine Lilie glänzt, Wie Edelstein im Golde Von Strahlenblüt umkränzt".

24. Heller (a. a. O. II, 20) meint, die „Vorstellung des diamantnen Herzens" bei Heine auf Eichendorffs Vers „Mein Herz ist recht von Diamant" („Der Musikant" 2, Nr. 4. Werke I, 15) zurückführen zu können. Das geht schon deswegen nicht, weil das Eichendorff'sche

Wenn Heine dichtet (Hk 56): „Rubinen sind die Lippen dein", so ist auch das ein im Volkslied beliebter Vergleich, nur dass hier immer auch die äussere Form eines Vergleiches (mit „wie") noch beibehalten wird, z. B. W S. 709 („Ein hohes Lied", Str. 5): „Ihr Mund geschwungen fein Brennt recht als ein Rubein" oder S. 682 („Wollte Gott", Str. 1): „Er brennt recht wie der roth Rubin", oder S. 76 („Der vortreffl. Stallbruder", Str. 4): „Hast ein Paar Wängelein Wie ein Rubin", oder aus dem schon in der Anmerkung zitierten Lied von Loe (Str. 10): „Ihr Mund, gleich dem Rubine, In dunkler Nacht erglüht".[25]

So ist es auch durchaus volksliedmässig, wenn Heine seiner „Lore-Ley" einen g o l d e n e n Kamm gibt, wie dies etwa vorgebildet ist in einer Romanze aus dem Spanischen in Asts Zeitschrift (I, 4. Heft, Abteilg. II, S. 56) in der Stelle:

„. . . Also gieng das Kind und sang,
G o l d n e'n K a m m i n i h r e n H ä n d e n,
D a m i t k ä m m e n d s i c h i h r H a a r:
Sage Du mir doch ‚o Schiffer!
Dass Dich Gott vor Leid bewahr'!
Ob Du sahest meine Liebe,
Ob Du ziehen sie hier sahst?"[26]

Gedicht erst im „Gesellschafter" für 1826 im Druck erschien. — Es greifen eben beide, unabhängig von einander, auf die volkstümliche Phraseologie zurück.

25. Auch schon Wieland hat die Form des Vergleichs, so, wie dann Heine, aufgegeben „Die Augen himmelblau, R u b i n d e r k l e i n e M u n d" („Die Wasserkufe" Vers 139 Kürschners Nationalliteratur Bd. 52, 2, S. 399).

26. Greinz (a. a. O. S. 35) weist auf eine Stelle in Brentanos „Geschichte von Bogs dem Uhrmacher" hin, wo sich eine Holde mit brillanten Kämmen kämmt. Ein Hinweis auf Milton bei Kerr (a. a. O. S. 111).

Das goldblonde Haar der Lorelei findet sich schon bei Heines nächstem Vorbild, dem Grafen Loeben; Greinz (a. a. O. S. 35) glaubt, auch die Stelle „Ein' Nixe auf dem Steine Flocht dort ihr goldnes Haar" in Eichendorffs „Der stille Grund" mit als Vorbild anführen zu können, doch ist dieses Gedicht erst 1837 gedruckt.[27] Dagegen kann hier noch an eine Stelle aus Herders Volksliedern (wieder im 3. Buch, S. 274: „Wilhelm und Margreth") erinnert werden:

„Schön Gretchen sass am Fenster daheim
Und kämmt ihr goldnes Haar,
Als sie lieb-Will'm und seine Braut
Anreitend ward gewahr",

wegen des Gleichklangs mit Heines 3. Strophe:

„Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar".

Von anderen Lieblingswörtern des Volksliedes, die Heine sich zu eigen gemacht hat, sei nur kurz erinnert an das Beiwort „schneeweiss". Es begegnet uns im W (vergl. Greinz a. a. O. S. 80) natürlich sehr oft, formelhaft besonders in der Verbindung mit Hand, auch in der Verbindung „Mit Deinem schneeweissen Leibchen" (W S. 655); Heine gebraucht es auch von Wange und Schulter. Ebensowenig hat er sich das in der Volkslieddichtung so unendlich häufige „schwarzbraun" entgehen lassen. Wir finden es Hk 13 (I, 102): „Mit Deinen schwarzbraunen Augen", und er bespricht selbst (Romantische Schule, 3. Buch. V, 315), gelegent-

27. Ebensowenig kann, wie das von Heller (a. a. O. II, 31) zu geschehen scheint, Eichendorffs Gedicht „Verloren" (I, 314): „Still bei der Nacht fährt manches Schiff, Meerfei kämmt ihr Haar am Riff . . . " für die Situation von Heines Lorelei als Vorbild geltend gemacht werden. Das Gedicht ist 1841 gedruckt u. wohl erst durch Heines Lorelei angeregt.

lich der Behandlung des W, ein Volkslied, das da von einem Handwerksburschen erzählt, der in der Fremde „immer an Feinsliebchens schwarzbraune Augen“ zurückdenken müsse. — Auch das „rote Mündchen“ (LJ 12, Hk 50) ist durchaus volksliedmässig,[28] wie es ja auch schon bei Goethe sich findet, etwa in der Stelle „Roth ist sein Mund, der mich verwundt“ (des Gedichtes „Flieh, Täubchen, flieh!). So sind überhaupt bei Heine gleichwie im Volkslied sinnlich anschauliche, besonders die Farbe bezeichnende, einfache Adjektiva selten vergessen; eben weil nichts abstrakt gefasst, alles „angeschaut“ ist, wird es immer mit seinem Farbwert gesetzt, also z. B. nicht einfach „Klee“, sondern „grüner“ Klee, „weisse“ Lämmer (NF 5), „gelben“ Stern (Nl I, 57).[29]

Zu den formelhaften Wendungen des Volksliedes, die Heine übernimmt, gehört ferner die einer alten Anschauung entsprechende Ausdrucksweise „Das Herz im Leibe“ (Tr 8 [I, 27]):

„Wenn das Herz im Leibe zersprungen“,

oder JL, S. III (I, 59), Str. 4:

„Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen“,

oder Hk 24 (I, 107), Str. 1: „und brechen

Will mir das Herz im Leibe“,

womit man vergleiche aus dem W S. 58 („Frau Nachtigall“) die von Hessel (Köln. Ztg. 1887, Nr. 53) — wegen der

---

28. Es ist auch altbeliebt; man denke an Stellen, wie „ir munt ist rôt, ir kel ist blanc“ im Tanhuser (Bartsch-Golther a. a. O. S. 245. Vers 37).

29. Auch hierin hatte Heine natürlich Vorgänger in der durch's Volkslied angeregten Kunstdichtung. So sagt Krüger (a. a. O. S. 121) vom jungen Eichendorff: Er liebt es, möglichst viel malende Eigenschaftswörter anzuwenden und bevorzugt dabei, nach romantischer Manier (?), direkt farbige Beiwörter, besonders blau und grün. Grotthuss in seinem tendenziösen Schriftchen (a. a. O. S. 13) glaubt, auch gegen diese Farbenzeichnung polemisieren zu müssen.

Aehnlichkeit mit der an 1. Stelle von mir zitierten Heine'schen Zeile — angeführten Verse:

„Das Herz möcht mir im Leib zerspringen",

oder W 426 („Ich habe einen Schatz"):

„Das Herz in dem Leibe möchte mir vergehn",

oder W 428 („Ich ging wohl bey der Nacht"), Str. 6:

„Er fiel das Herz im Leib entzwei".

„In Vaters Garten" ist gleichfalls eine formelhafte Volksliedwendung. Heine hat sie als Anfang des frühen Gedichtes „Die weisse Blume" (Nl I, 6). Volksliedartig ist auch die Ausdrucksweise „Schönstes Mädchen unter der Sonne" (Hk 52, Str. 2), nur dass das Volkslied diese Wendung nicht als Anrede gebraucht. So heisst es etwa im W S. 618 („Dem Tode zum Trutz", Str. 5):

„Mein allerfeinst Liebchen
War die schönst in der Sonne",

und W S. 420 („Tritt zu", Str. 4):

„Ein solches Mädel findt man nicht
Wohl unter dem Sonnenschein".

Ebenso geht auf formelhafte Ausdrucksweisen des Volksliedes zurück Heines Liedanfang (LJ 53): „Ich steh auf des Berges Spitze", womit man die ähnlichen Anfänge vergleiche: „Ich steh auf einem hohen Berg" (aus Herders Volksliedern S. 469) oder (W 166): „Stand ich auf einem hohen Berg", oder (W 44): „Stund ich auf hohen Bergen". — Volkstümlich sind auch die — im W unendlich häufigen[30] — von Heine (ebenso wie von Goethe) gebrauchten Anfänge „Es war" in Heines: „Es war ein alter König" (NF 29) oder „Es war 'mal ein Ritter" (Prolog zum LJ), ähnlich wie etwa in Goethes „Es war einmal ein König"; ebenso die Anfänge mit „Und als ich" (LJ 29 und Hk 34), sowie die Anfänge mit „und", die sich bei Heine, abgesehen von den

30. Vergl. Aliskiewicz a. a. O. S. 6, Abschnitt 2.

mit „Und als ich“ beginnenden Liedern noch 5 mal finden; bei Wilhelm Müller begegnet uns z. B. der Anfang: „Und steigst Du auf die Berge“, im W (563): „Und wollt ihr hören singen“; besonders häufig ist der „Und“-Anfang bei den einzelnen Strophen innerhalb eines Gedichtes, zuweilen auch dient er zur Einleitung von Fragen. Heines Anfang: „Und wüsstens die Blumen, die kleinen“ (LJ 22), erinnert an den Anfang bei Wilhelm Müller: „Und wüsst' ich, wo es besser wär“ („Freiheit im Wein“ überschrieben), und an den Schluss des Gedichtes im W (S. 634 „Das wackre Maidlein“), „Und wüssten das all die Freunde mein, Sie sängen mir ein Liedelein“. Gewiss hat diese Stelle, was hier gleich bemerkt sein mag, in Verbindung mit dem im W hier unmittelbar folgenden Gedicht (W 435): „Wie bin ich krank“ Heine überhaupt den Gedanken zu dem eben zitierten Gedicht eingegeben; die Zeile „wie bin ich krank“ kehrt wieder in Heines „Wie ich verwundet und krank“, die andere „Die können meinen Schmerz nicht stillen“ in Heines „Die alle könnens nicht wissen, Nur eine kennt meinen Schmerz“; hier wie dort spricht der Liebeskranke von dem Leid, um das nur die Liebste wisse, das nur sie heilen könne. — Durchaus volkstümlich, dem Wortlaut nach, ist auch der Anfang der „Lore-Ley“: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin“; allein im W beginnen 3 Lieder mit „ich weiss nicht“; in einem Lied des W (S. 322) fängt jede der 6 Strophen an mit „Ich weiss nicht, wie mirs ist“; ausserdem klingt Heines Vers noch an an die 1. Strophe des schönen, innigen Volksliedes „Heimlicher Liebe Pein“ (W S. 615):

„Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin,
Ich weiss aber nicht, was ich so traurig bin“.[31]

---

31. Auch dieses „Ich weiss nicht“ glaubt Heller (a. a. O. II. S.

Der Liedanfang „Ich weiss“ in Heines (JL, Rm 13): „Ich weiss eine alte Kunde“ findet sich im W 4 mal; bei Ziska (a. a. O. S. 65) beginnt ein Lied: „I woass a scheni Glok'n, de had an'n schen'n Klang; und i woass a schen's Diarnd'l, de had an'n schen'n Gang. I woass a scheni Alm ah . . .“; erinnert sei schliesslich auch an des Johann von Habsburg „Ich weiss ein blaues Blümelein“. Nur mit einem Wort sei noch der volkstümlichen „Ich“-Anfänge gedacht, mit denen sich die Person des Gedichtes gleich in der Eingangszeile gewissermassen vorstellt. Die „Klagred des Gott Bacchus“ (W 307) beginnt z. B.: „Ich bin der Gott Bacchus genannt“; Heine fängt die „Ilse“ („Aus der

---

23 f.) ausschliesslich auf Eichendorff zurückführen zu können. Als Liedanfang hat es aber Eichendorff überhaupt nur einmal: „Ich weiss nicht, was das sagen will“; und zwar ist dieses Gedicht erst 1840 gedruckt; eine andere der von Heller herangezogenen Stellen „Ich weiss nicht, was ich so thöricht bin“ (Anfang der 2. Strophe des 3. Gedichtes der „Nachklänge“ I, 230) ist ebenfalls auszuscheiden, weil erst um 1833 entstanden. Richtig ist der Hinweis, dass bei Heine, wie bei Eichendorff, nicht selten unbestimmte Gefühle zum Ausdruck kommen; namentlich sind es solche unbestimmter Sehnsucht und Wehmut. — Ich stelle noch zusammen: Aus Wilhelm Müller (aus dem im Volksliedton gehaltenen Gedichte „Wohin“, als Anfang der 2. Strophe) „Ich weiss nicht wie mir wurde“; aus Arnim: „Lieg' ich in der Freund in Armen, Weine und nicht weiss warum, Sie ist traurig, ich bin stumm (SW. Bd. 22, S. 254); aus Heine „Ihr war, sie wusste nicht wie“ („Die Wallfahrt nach Kewlaar I, 148). Der Phraseologie der Romantiker ist entnommen Heines nicht seltene Wendung „Mir ist als“, z. B. „Mir ist als hört ich fern erklingen“ (I, 272), „Mir ist, als jagt ich zu Rosse“ (II, 10) „Mir ist, als müsst' ich weinen (II, 31), so, wie schon Eichendorff 1815 gedichtet hatte („Liebeslust“ Str. 4, Anfang, Werke I, 221) „Mir ist, als müsst ich singen“; ähnlich Uhland; „Es ist mir so, als dürft ich steigen . . .“

Harzreise“ I, 159) an: „Ich bin die Princessin Ilse“, und im burlesken Volkston (RoHi „Der Apollogott“ 2, I, 349) dichtet er: „Ich bin der Gott der Musika“. Ueberhaupt erzählt ja der Dichter, wie das Volkslied, im Eingange gerne von sich; man denke nur an die unzähligen Anfänge, wie: „Ich hatte“, „Ich kam“, „Ich stand“, „Ich lag”, die sich hier wie dort unendlich oft finden, um uns sofort in die Situation des Gedichtes einzuführen.

Auch hat Heine in der Eingangszeile, wie das Volkslied, oft gleich den Stimmungscharakter des ganzen Liedes angedeutet. So beginnt z. B. die Liebesklage in JL, Rm 4, II (I, 38): „In meiner Brust, da sitzt ein Weh“, oder in Hk 3: „Mein Herz, mein Herz ist traurig“; der Grundaccord der „Lore-Ley“ wird angeschlagen mit dem Eingang: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin“. Man vergleiche damit aus dem W etwa (S. 262): „Aus hartem Weh, klagt sich ein Held“, oder (S. 250): „Jetzunder geht mein Trauern an“, oder „Ach in Trauern muss ich leben“ S. 655). Besonders beliebt zu Anfange der Gedichte sind dann auch — was hier nur gestreift zu werden braucht — kurze Angaben über das Lokal und namentlich über die Natur; letztere weisen, wie Elster („Buch der Lieder“, a. a. O. S. LXXVI) sagt: „auf den Gemütsinhalt des betreffenden Liedes, wie vorbereitend, hin und tragen zur Verstärkung des Eindruckes bei“. Da beginnt etwa ein Lied des W (S. 252) mit dem Jubelruf: „Wie schön blüht uns der Mayen, Der Sommer fährt dahin“, und Heines LJ 5 fängt an: „Gekommen ist der Maie, Die Blumen und Bäume blühn“. Dieser „Natureingang“ war ja eine alte Gepflogenheit schon unserer mittelhochdeutschen Kunstdichter,[32] oft finden wir ihn zu

---

32. Vergl. z. B. Bartsch-Golther a. a. O. Einleitung S. XI oben. Goetze (a. a. O. S. 3) weist auf Burdachs „Reimar der Alte und Walther von der Vogelweide“, Lpz. 1880, hin.

Ende dieser ersten Blütezeit unserer Poesie besonders bei Neidhart von Reuenthal (während ihn z. B. Walther von der Vogelweide nicht häufig verwendet hatte), und in der Volksdichtung hat er sich dann weiter erhalten bis auf die Zeit, da auch die Kunstdichtung den verlorenen Zusammenhang mit der Natur und Wahrheit wiederfand. — Von Heines sonstiger Naturbehandlung wird weiter unten noch zu reden sein.

Volkstümlich formelhaft ist auch die Verwendung der Dreizahl (z. B. Hk 28: „Drei Jäger zechen im Stern"). Indes spielt die Dreizahl bei Heine auch (Netoliczka, a. a. O. S. 29 ff.) in der Gliederung der Cyklen und Einzelgedichte eine Rolle, während im Volkslied eine solche streng symmetrische Komposition selten ist.

Halb ironisierend den Volksliedton anschlagend, hat H. in seinen späteren Gedichten satirischen Inhalts noch einigemale formelhafte Wendungen des Volksliedes gebraucht. So in dem wohl dem Jahre 1830 zuzuweisenden scherzhaften Gedicht: „Ich mache die kleinen Lieder" (Nl I, 21) die Wendung: „Und der dies Lied gesungen". Aus „Deutschland. Ein Wintermärchen" gehört hierher die Stelle (Kap. V, II, 440): „Und als ich an die Rheinbrück kam, Wohl an die Hafenschanze" etwa wie (Herder, a. a. O. S. 470): „Und als sie vor jen's Kloster kamen Wohl vor das hohe Thor", endlich aus N „Zur Ollea" 2 (I, 291, geschr. 1851?) der Anfang: „Wir heben nun zu singen an" etwa gebildet wie der Anfang des „Tannhäuser" (W 54): „Nun will ich aber heben an, Von Tannhäuser wollen wir singen", oder wie (W 198): „Wir wollen ein Liedel heben an".

In formaler Hinsicht zeigt sich die Uebernahme und Weiterentwicklung eines ursprünglich volkstümlichen Elementes auch in einer Reihe jener „Figuren der Wiederholung und Steigerung",[33] die für die Struktur des Strophen-

33. Seelig a. a. O. S. VIII—X und S. 49—71. Goetze S. 33—45.

baues bei Heine charakteristisch sind. Und zwar ist hier vor allem auf das Vorbild des Schnaderhüpfels[34] hinzuweisen; gerade diesem haben je und je die verschiedenartigsten Wiederholungsformen zur Hervorhebung eines Gedankens, zur Erzielung von Klangwirkungen und zur Erhöhung der Singbarkeit gedient; nahezu alle die von Heine verwendeten Wiederholungsformen lassen sich mit zahlreichen Beispielen von Schnaderhüpfeln belegen, wie sie in der Sammlung von Ziska und Schottky vorlagen. Besonders häufig tritt uns hier namentlich der von Heine vielfach (vergl. Goetze, a. a. O. S. 40 unten, 41) gebrauchte „Kettenreim" entgegen, z. B. auf S. 63, 75, 76, 97, 108, 112, 123, 139 (3. und vorletzte Strophe), 207, 235 (3. und 4. Strophe); nicht selten auch jene Form, bei welcher die 3. Zeile einer Strophe als 1. Zeile der nächsten wiederkehrt; z. B. auf S. 111 (Str. 1 und 2), 117 (Str. 2, 3, 4), 130 (Str. 7 und 8).[35]

Als Vorbild für den „Cyklos" (Seelig, a. a. O. S. 55), der, wie überhaupt die verschiedenen Arten der Wiederholung eine besondere Rolle in N „Verschiedene" und N, Rm spielt, dürften namentlich die Uebersetzungen spanischer Romanzen in Herders Volksliedern in Betracht kommen; man denke an Stellen wie (a. a. O. S. 192):

---

34. Einige Bemerkungen über diese Eigentümlichkeit des Schnaderhüpfels finden sich bei Grasberger „Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels" Lpz. 1896 S. 37—40; hier auch einige Beispiele.

35. Herders Volkslieder bieten diese Form z. B. in einem dänischen Lied (a. a. O. S. 446, Str. 4 u. 5): „Die Eine begann zu singen ein Lied, Die Schönste aller Schönen; Der brausende Strom, er floss nicht mehr, Und horcht den Zaubertönen. Der brausende Strom, er floss nicht mehr, Stand still . . ." Aehnlich a. a. O. auf S. 191. Tiefgebeugt der Mohr erwiedert, Hingedrückt von tausend Kummer: Nicht versteh ichs, schöne Zaida, Wie du mit mir also handelst? Nicht versteh ichs, wie du also Wechselst meine treue Liebe?"

„Sprich nicht mehr mit meinen Weibern,
Noch mit meinen Sklaven sprich mehr",

oder (auf S. 188):

„Und da sieht er sie! Am Fenster
Tritt hervor sie, wie die Sonne
Aufgeht in dem Ungewitter,
Wie der Mond im Dunkel aufgeht",

womit man vergleiche bei Heine etwa N „Verschiedene" Clarisse 5, Str. 1 (I, 240):

„Es kommt zu spät, was Du mir lächelst,
Was Du mir seufzest, kommt zu spät",

oder N, Rm 16 „Die Unbekannte", Str. 4:

„Eingeschüchtert von dem Schnurrbart
Ihrer zwei Begleiterinnen,
Und von meinem eignen Herzen
Noch viel strenger eingeschüchtert",

oder auf S. 365 Ro Hi „Der Dichter Firdusi", Str. 5:

„Siebzehnmal die Rose blühte,
Siebzehnmal ist sie verwelket,
Und die Nachtigal besang sie
Und verstummte siebzehnmal",

oder Nl 2, „Zum Lazarus" XIV (II, S. 100):

„Geleert hab' ich nach Herzenswunsch
Der Liebe Kelch, ganz ausgeleert".

Verschiedene dieser Wiederholungen sind auch in der kunstmässigen Dichtung vor Heine, namentlich in der an das Volkslied sich anschliessenden, schon vertreten. An erster Stelle wird hier wohl Brentano anzuführen sein.[36] Ferner begegnet uns z. B. der (ganze oder teilweise) Anfangsrefrain schon in volkstümlichen Liedern Wilhelm Müllers; ich zi-

36. Vergl. R. M. Meyer „Die Formen des Refrains" (Euphorion Bd. 5, 1898 S. 1 ff.). Er entnimmt alle seine Beispiele aus Brentano, „bei dem die verschiedenen Formen des Refrains in besonders grosser Reichhaltigkeit, nahezu vollständig sogar auftreten." (a. a. O. S. 3.)

tiere: „Abschied", Str. 2, 3, 4, 5, mit dem immer wiederkehrenden Vers „Unsre Liebschaft ist zerrissen", oder sein bekanntes Gedicht „Frühlingseinzug" („Die Fenster auf, Die Herzen auf"), ferner: „Die schlanke Kellnerin und die schlanken Flaschen", ferner: „Der Jäger", „Erste Liebe" u. a. — Beispiele für „Anadiplosis innerhalb derselben Strophe" (Seelig, a. a. O. S. 55) bieten: Sigm. von Birken („Klaglied über Ferdinands III. Todeshintritt 1657"):

Es bleibt doch Nacht im Herzen,
Im Herzen voller Treu".

Bürger (in „Lenardo und Blandine", Werke II, 37):

„Lass Bette, lass Kammer und suche den Baum,
Den Baum, der den Apfel der Liebe Dir trug!"

Ders. (in „Graf Walter" Werke II, 75) 2mal:

„O nun, o nun, süss süsse Maid,
Süss süsse Maid, halt ein!"

Ders. (in „Liebeszauber" Werke II, 96):

„Bist ja doch nicht Kaiserin,
Nicht Kaiserin der Schönen."

Goethe (in dem burlesk gehaltenen „Musen und Grazien in der Mark", Str. 2):

„Liebes Mädchen, lass uns waten,
Waten noch durch diesen Quark."

Wilhelm Müller (in „Der Liebe Morgenröte"):

„Scheint es mir wie Morgenröte,
Morgenröte Deiner Liebe."

Ders. (in „Doppelte Gefahr", Str. 6):

„Du liebliche Sirene,
Sirene an dem Strand."

Ders. (in „Der stürmische Morgen", Str. 3):

„Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild."

Aus Giesebrechts „Mnemosyne" (a. a. O. S. 96 „Der arme Robert", Str. 3), 1807:

„Armer Robert, ach es hilft,
Hilft Dir nimmermehr",

ebenda (S. 152 Romanze „Maria"):

„Doch noch einmal lasst mich hin,
Hin zu meinem Erker gehen."

Rückert („Deutsche Gedichte von Freimund Raimar" 1814, S. 200):

1. Str. „Zerrissen ist der Rautenkranz,
Der Rautenkranz der Sachsen."
2. Str. „Schad um den schönen Rautenkranz,
Den Rautenkranz der Sachsen."

Uhland (z. B. in „der Ring", letzte Strophe):

„Mein Ringlein, ist das die Kunde,
Die Kunde von Liebchens Treu?"

Eichendorff (in „Der Reitersmann" 1815; Werke I, 323):

„Ich möchte hinausgehn und beten
Und beten aus Herzensgrund."

Fouqué (in „Tröstung", Gedichte 3. Th. 1819, S. 147):

„Und klagte so herzensbitter,
So herzensbitter und leise."

Tieck („Phantasus" 1828, II, 126):

„Dann in ihren Armen sterben,
Sterben ohne Wunsch und Neid."

Beispiele der — ganzen oder teilweisen — Wiederaufnahme der letzten Zeile einer Strophe durch die 1. Zeile der folgenden Strophe bieten:

Wilhelm Müller („Abschied", Str. 1 und 2):

„Unsre Liebschaft ist aus!
Unsre Liebschaft ist zerrissen."

Fouqué („Wintergruss", Str. 1 und 2; Ausgabe in Kürschners Nat. Lit. 146, 2, I, S. 261):

„Er klimmt als ein Frischgesinnter
Den eisigen Berg hinan.
Den eisigen Berg des Lebens."

Arnim in dem Gedicht „Lieg ich in der Freundin Armen"

(Werke Bd. 22, S. 254), durch alle 6 Strophen durchgehend. Brentano (in dem Gedicht „Tiroler Wetter . . .“, Gesam. Schriften II, S. 25):

„Ich schau's an der Fahn,
Ich schau's an der Alpen.“

Eichendorff („Nachtgruss“ in Kürschners Nat.-Lit. 146, 2, II, S. 228; wohingegen Werke I, 43 eine andere Fassung gibt):

„Ich höre meine Lieb!
Ich höre meine Lieb.“
„Ja, hüt Dich bei Nacht
Kind [Ja] hüt Dich bei Nacht.“[37]

Kerner („Der Wanderer in der Sägemühle“, Str. 1 und 2):

„Und sah den Wassern zu.
Sah zu der blanken Säge,
Es war mir wie ein Traum,
Die bahnte lange Wege
In einen Tannenbaum.
Die Tanne war wie lebend . . .“

Für Wiederaufnahme der vorletzten Zeile: Goethes „Nachtgesang“ („O gieb vom weichen Pfühle“).

Bürger (in „Untreue über alles“, Str. 1 und 2):

„Ich lauschte mit Molly tief zwischen dem Korn,
Umduftet von blühendem Hagebutt-Dorn,
Wir hattens so heimlich, so still und bequem,
Und koseten traulich von diesem und dem.
Wir hattens so heimlich, so still und bequem.“

In der Wünschelruthe (a. a. O. S. 189 in „Des Knaben Meerfahrt“, 2):

---

37. Vergl. die Angabe über die Lesarten in Kürsch. Nat. Lit. 146,2, II S. 228 Fussnote.

„Und willst Du mich denn verlassen,
Und nimmer mich wiedersehn? —
Und wenn Du den Anker im Herzen hast,
So will ich Dich pflegen schön.
Und wenn Du den Anker im Herzen hast."

Eichendorff („Heimweh", Str. 3 und 4; gedr. erst 1837; Werke I, 90):

„So fremde sind die andern,
Mir graut im fremden Land,
Wir wollen zusammen wandern,
Reich treulich mir die Hand!
Wir wollen zusammen ziehen."

Kerner („Das Muttergottesbild aus der Herbergskapelle", Str. 6 und 7):

„Zur Herberg' heisst das Gotteshaus,
In dem Du einst gestanden,
Bei mir auch gehen ein und aus
Pilger aus allen Landen.
Bei mir auch gehen ein und aus."

Für Wiederaufnahme der drittletzten Zeile: Chamisso in allen 3 Gedichten des Cyklus „In malayischer Form" (1821).

Mit der „Umstellung der wiederholten Wörter"[38] (Seelig, a. a. O. S. 65, Goetze a. a. O. S. 43—44) spielt Bürger in „Schön Suschen" an Stellen wie „Ich kam und ging, ich ging und kam", in „Lenardo und Blandine", Str. 12: „Das däuchte dem Diener so wol und so bang. So bang und so wohl", ähnlich in Str. 38 und 40:

---

38. In der volkstüml. Poesie ist sie namentlich den Schnaderhüpfeln eigen, wofür jedoch bei Goetze (a. a. O. S. 44) die Beispiele fehlen. Ich zitiere aus Ziska a. a. O. S. 83, Str. 2: „Da gibt's ja vülli Fraid'n — da gibt's da Fraidn vül" S. 93: Und flecht an'n grian'n Kranz. Da Kranz, dear muss g'flochtn sain . . ." S. 98, Str. 2 „Dear, zizi, raid hearzua." singt. Singt allwal: „zizi, raid herzua" S. 228, Str. 3 „I schtek in koan'm Sak, In koan'm Sak schtek i nid".

„Wie Wind und wie Wasser ist weiblicher [Sinn

. . . . . .

. . . . . .

Wie Wasser und Wind ist mein liebender [Sinn.“

Wilhelm Müller bringt sie in dem schon zitierten Gedicht „Abschied“, wo er die Schlusszeile der 1. Strophe „Unsre Liebschaft ist aus“ und die Anfangszeile der 2. Strophe „Unsre Liebschaft ist zerrissen“ zu Anfang der 3. Strophe in Umstellung vereinigt: „Unsre Liebschaft ist zerrissen, Unsre Liebschaft ist aus“; auch Goethe hatte da, wo der Volksliedton von ihm angeschlagen wurde, z. B. in „Schäfers Klagelied“ (Strophe 5 und 6) diese Umstellung angewandt:

„Es stehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus!
Sie aber ist weggezogen,
Und weit in das Land hinaus.
Hinaus in das Land und weiter . . .“[39]

Für die Wiederholung eines Wortes, das dann einen Zusatz erhält (Seelig a. a. O. S. 67 und 68, Goetze a. a. O. S. 45) finden sich Beispiele bei Bürger:

„Alles, Kind, was Dir behagte,
Hätt' ichs, alles gäb ich Dir,
Schande, wenn ich was versagte,
Hohe Schande wär es mir.“

Ders.

„Dass sie mein eigen wäre,
mein eigen ganz und gar,“

bei Wilhelm Müller in der 1. Strophe des Gedichtes „Das Frühlingsmahl“:

---

39. Von Uhland kann hierher gestellt werden aus „Der junge König und die Schäferin“ 2, der Anfang der 1. u. 2. Strophe: „Nun soll ich sagen und singen“ — „Nun soll ich singen und sagen“.

„Wer hat die weissen Tücher
Gebreitet über das Land,
Die weissen, duftenden Tücher
Mit ihrem grünen Rand?“

bei Novalis („Die Erlen“, Str. 2; Schriften I, 365):

„Um welche mein Mädchen es liebt,
Das Mädchen so rosicht und froh,“

bei Uhland („Lerchenkönig“, Str. 1):

„Lerchen sind wir, freie Lerchen.“

Von diesen verschiedenen Wiederholungsformen macht nun Heine, wie wir sehen, in freier Ausgestaltung eines zunächst volkstümlichen Stilmittels, namentlich seit den „Neuen Gedichten“ einen so ausgedehnten Gebrauch, dass man in ihnen ein Hauptcharakteristikum der stilistischen Formgebung Heines zu erblicken hat. Nur für einige dieser Wiederholungsarten soll die Häufigkeit ihrer Verwendung hier noch aufgezeigt werden: Anadiplosis innerhalb derselben Strophe, und zwar nur in der — im Buch der Lieder noch seltenen — Form, dass der Schluss der einen Zeile zu Anfang der nächsten Zeile wiederholt wird, findet sich seit den „Neuen Gedichten“ an folgenden Stellen:

N „Verschiedene“, Seraphine 7, Str. 1, Zeile 2—3 (I, 228)
Angelique 6, Str. 1, Zeile 1—2 (I, 233)
und Str. 3, Zeile 3—4
Katharina 7, Str. 6, Zeile 2—3 (I, 260)
N „Zeitgedichte“, Nachtgedanken, Str. 3, Zeile 3—4 (I, 319)
RoHi „Pomare“ 1, Str. 1, Zeile 3—4 (I, 345)
Str. 5, Zeile 3—4 (I, 346)
„Der Apollogott“ 2, Str. 8, Zeile 3—4 (I, 350)
„Zwei Ritter“, Str. 4, Zeile 3—4 (I, 354)
„Vitzliputzli“ (I, 382, letzte Strophe)
RoLa 9 „Der Abgekühlte“, Str. 1, Zeile 2—3 (I, 420)
Ro „Hebr. Melod.“, I, 456, Str. 5, Zeile 1—2
I, 471 (vorletzte Strophe, Zeile 1—2)

Nl I, 44, Str. 4, Zeile 1—2 (II, 23)
II, 33, Str. 2, Zeile 3—4 (II, 72)
II, 46, Str. 1, Zeile 1—2 (II, 79)
II, 54, Str. 1, Zeile 2—3 (II, 87/88)
V, „An Inez", letzte Strophe, Zeile 1—2 (II, 235)

Ganze oder teilweise Wiederaufnahme der letzten Zeile der einen Strophe durch die erste Zeile der folgenden Strophe findet sich an den Stellen:

N „Seraphine" 8, Str. 3—4 (I, 228)
„Romanzen" 20, Str. 1—2 (I, 282)
„Zeitgedichte" 2, Str. 2—3 (I, 302)
RoHi „Schlachtfeld bei Hastings" I, 340, Strophe 2—3
„Pomare" 4, Str. 6—7, Zeile 4, 1 (I, 348)
„Der Apollogott" 2, Str. 1—2 (I, 349)
„Der Dichter Firdusi" 1, Str. 7—8 (I, 365)
„Vitzliputzli" I, 381, die letzten 3 Strophen
RoLa „Waldeinsamkeit", Str. 3—4 (I, 391)
„Spanische Atriden" I, 398, Str. 3—4
„Hebr. Melod." I, 434—435, letzte Strophe unten und erste oben
I, 438, Str. 4—5
I, 440, Str. 3—4
I, 443, 2, Str. 1—2
I, 445, Str. 2—3
I, 461, Str. 5—6
I, 462—463, letzte Strophe unten und erste oben
Nl I, 60 „Das hohe Lied", vorletzte und letzte Strophe (II, 35)
IV, „Zeitgedichte", Kobes I, Str. 8—9 (II, 211)

Wiederaufnahme der vorletzten Zeile an den Stellen:

NF 1, Str. 1—2 (I, 203) und Str. 3—4 (I, 204)
11, Str. 1—2 (I, 208)
N „Seraphine" 6, Str. 3—4 (I, 227)
„Der Tannhäuser" 2 (I, 248, Str. 1—2)

„Katharina“ 3, Str. 1—2 (I, 257)
„Zeitgedichte“, Nachgedanken, Str. 8—9 (I, 320)
RoHi I, 340, Str. 5—6
I, 353, „Zwei Ritter“, Str. 1—2
I, 379, „Vitzliputzli“ 2, Str. 1—2
RoLa I, 394, Str. 7—8
I, 403, Str. 2—3
I, 420, Str. 7—8
Nl I, 33, III, Str. 3—4 (II, 18—19)
I, 50, Str. 3—4 (II, 26)

Wiederholung eines Wortes, das dann einen Zusatz erhält, an den Stellen:
NF 12, Str. 1 (I, 208)
N „Seraphine“ 1, Str. 1 (I, 225)
„Yolante und Marie“ 1, Str. 1 (I, 241)
„Friedrike“ 3, Str. 1 (I, 256)
„Katharina“ 3, Str. 2—3 (I, 257—258)
„In der Fremde“ 2, Str. 7 (I, 263)
„Romanzen“, Ali Bei, Str. 6 (I, 278)
„Zeitgedichte“ 11, Str. 8 (I, 309)
RoHi „Der Dichter Firdusi“, I, 365, vorletzte Str. der Seite
I, 366, Str. 2
„Präludium“, vorletzte und letzte Strophe, I, 373
RoLa I, 397, Str. 5
I, 401, Str. 1
I, 409, „Mythologie“, Str. 2
I, 438, Str. 2
Nl I, 14, Str. 2 (II, 10)
I, 80, Str. 3 (II, 52)
II, 46, Str. 1 (II, 79)
II, 58, VI, Str. 1—2 (II, 94)
II, 65, Str. 1 (II, 105)

Umstellung der wiederholten Wörter an den Stellen:
NF 4, Str. 3, Zeile 3—4 (I, 205)
N „Seraphine“ (14), 4. Zeile von Str. 1 und 2 (I, 230)

„Angelique“ 9, Str. 4 (I, 235)
„Emma“ 4, Str. 2, Zeile 2—3 (I, 244)
„Emma“ 6, Str. 3, Zeile 2—3 (I, 244)
„Der Tannhäuser“ 2 (I, 248, Str. 2 und 3)
N, Rm 10, I, Str. 4 und 5 (I, 274)
12, Str. 1 und 3, letzte Zeile (I, 277)
„Unterwelt“, V, Str. 1 und 2, letzte Zeile (I, 289)
N, Zg 10, Str. 1, Zeile 1 mit Str. 4, Zeile 1; und Str. 3, Zeile 4 mit Str. 4, Zeile 4 (I, 308)
24, Str. 2 und 3 (I, 319)
RoHi „Karl I.“, Str. 2, Zeile 3 und Str. 3, Zeile 2 (I, 343)
„Der Apollogott“ 2, Str. 1 und 2 (I, 349)
Ro „Hebräische Melodien“ (I, 454, Str. 5 und 6, 1. Zeile)
Nl I, 62, Str. 1, Zeile 1 und 2 (II, 37)
I, 63, Str. 2, Zeile 1 und 2 (II, 37)
II, 28, Zeile 1 (II, 68)
II, 65, drittletzte und vorletzte Strophe (II, 107)
III, 7, Str. 2 (II, 115)
III, „Bimini“, Prolog (II, 130, Str. 6 von oben)
III, „Bimini“, I (II, 135, vorletzte und letzte Strophe)
V, „Lebewohl“, Str. 1 (II, 232)
„Atta Troll“, Kaput XI, Str. 4 und 5 (II, 376)

Wiederholung eines Wortes, das sich zuerst in der Mitte einer Zeile und dann zu Anfang der nächsten Zeile findet, an den Stellen:

N „Angelique“ 3, Str. 2, Zeile 3 und 4 (I, 232)
„Emma“ 2, Str. 1, Zeile 3 und 4 (I, 243)
„Friedrike“ 3, Str. 3, Zeile 1 und 2 (I, 256)
„Zur Ollea“ 2, Str. 5, Zeile 1 und 2 (I, 291)
Zg 18, Str. 3, Zeile 1 und 2 (I, 314)
Nl I, 3. Str. 2, Zeile 1 und 2 (II, 4; gedr. 1822)
I, 18, Str. 1, Zeile 2 und 3 (II, 10; gedr. 1824)
I, 70, Str. 1 und 2, Zeile 4 und 1 (II, 41)
II, 58, XIII, Str. 1 und 2, Zeile 4 und 1 (II, 100).

Endlich ist, bei Erörterung der formalen Beeinflussungen

Heines durch das Volkslied, noch mit einigen Worten auf jene einfachen Metren einzugehen, die Heine fast ausschliesslich verwendet.

Das Metrum der zu den frühesten Gedichten Heines zählenden Traumbilder 2, 5, 6, 7 und 8 — es ist eine vierzeilige (vergl. Hessel, metr. Form, a. a. O. S. 52) Strophe in jambischer Gangart, mit gepaarten, ausschliesslich männlichen Reimen und vier Betonungen in jeder Zeile — ist im W sehr häufig, z. B. W 205: „Eine frómme Mágd von gútem Stánd"; W 612 („Vision"): „Ein Seel stand traurig an eim Grab". Nur hat Heine nach dem Vorgang Bürgers und Goethes[40] (z. B. im „Erlkönig") an Stelle der einen Senkung häufig zwei treten lassen, sodass durch diesen anapästischen Rhythmus eine grössere Lebendigkeit erzielt wird; innere Erregung und Bewegtheit kommen durch ihn zum Ausdruck, während ruhig erzählende Partieen mehr in jambischem Gange gehalten sind.

Auch das Metrum des (1820 geschriebenen) „Belsazar", die altdeutschen kurzen Reimpaare, mit jambisch-anapästischer Tonart, durch deren Zusammenstellung die eben besprochene Strophe entstand, konnte Heine aus dem Volkslied früh geläufig geworden sein. Man denke an Gedichte wie „Ritter St. Georg" (W 96):

„In einem See sehr gross und tief
Ein böser Drach sich sehen liess",

oder „Schnelle Entwickelung" (W 702):

„Ein junger Mann nahm sich ein Weib,
Holdselig und gar fein von Leib",

hier mit regelmässigem Wechsel von Hebung und Senkung, wohingegen mehrere Senkungen sich finden etwa im Ur-

---

40. Gelegentlich hat auch Eichendorff 2 Senkungen statt der einen, beziehungsweise den wechselnden Tonfall, in dem 1811 entstandenen Gedicht „Die deutsche Jungfrau" (I, 334; gedr. 1815), vorletzte Strophe Vers 4, letzte Strophe Vers 3 u. 4.

bild zu Goethes „Erlkönig“ im W und bei Herder (a. a. O. S. 452):

„Her Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitsleut“,

und den beiden hier unmittelbar vorangehenden erzählenden Gedichten (Herder a. a. O. S. 448—451) aus dem Dänischen (N 13 „Der Wassermann“, N 12 „Nordlands Künste“, letzteres mit Ausschluss der 1. Strophe). Auch finden wir die Reimpaare bei Heine, so, wie im Volkslied, zu einer mehrzeiligen Strophe vereinigt, z. B. in Heines RoLa 15, womit man etwa das, die Reimpaare allerdings durchgängig festhaltende Gedicht des W (272): „Ritter Peter von Staufenberg“ vergleiche.

Das Versmass, in dem Heine 1819 „Die Grenadiere“, 1820 das Gedicht „Der arme Peter (I)“ abfasste, und welches von da an noch öfter bei ihm wiederkehrt, bezeichnet Hessel (a. a. O. S. 54) als auf Bürger und Goethe zurückführend. Aber gerade der für eine Strophe wie

„Der Hans und die Grete tanzen herum,
Und jauchzen vor lauter Freude.
Der Peter steht so still und stumm,
Und ist so blass wie Kreide“

charakteristische Wechsel von anapästischem mit jambischem Rhythmus findet sich nicht bei Bürger, und bei Goethe nur ganz vereinzelt und auch dann nicht so wie bei Heine in einer 4zeiligen, sondern meist zu Anfang einer mehrzeiligen Strophe[41] und mit ganz spärlicher Verwendung der doppelten Senkung, z. B. als Anfang von „Das Blümlein Wunderschön“:

„Ich kenn' ein Blümlein Wunderschön
Und trage darnach Verlangen;

41. In einer 4-zeiligen Strophe hat diesen Rhythmus Goethes Gedicht „Vor Gericht“. Aber auch diese Strophenform kann nicht als Vorbild der Heine'schen geltend gemacht werden, weil sie in der ersten und dritten Zeile keinen, in der zweiten und vierten Zeile stumpfen Reim hat.

Ich möcht es gerne suchen gehn,
Allein ich bin gefangen."[42]

Sonst haben Bürger und Goethe entweder, so, wie häufig das Volkslied, einen rein jambischen Gang, z. B. Bürger in „Lieb' und Lob der Schönen" oder „Robert", Goethe in der „Wandelnden Glocke", oder einen fast rein anapästischen Rhythmus, so, wie etwa Bürger in „Die Kuh"[43] oder Goethe zu Anfang von „Der Totentanz". Wilhelm Müller in Strophen wie:

„Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus,
Als ob's ein Spass nur wär';
Das macht, es wallt Feinliebchens Bild
Gar helle vor mir her."

(„Wanderlieder eines rheinischen Handwerksburschen")
oder Rückert in Strophen wie:

„Und als der Kosak ans Frankenland ging,
Was liess er dem Bauer zurück?
Er liess von seinem Kosakenvieh
Dem Bauer zurück zwei Stück."

(„Deutsche Gedichte" von Freimund Reimar, S. 214.)
hatten zwar eine ähnliche Rhythmisierung wie die dann von

---

42. Dass diese Strophe, wie Hessel (a. a. O. S. 55) vermutet, das metrische Vorbild für „die Grenadiere" gebildet haben könnte, wird ausserdem wahrscheinlich durch den Gleichklang an gleicher Versstelle: „Und trage darnach Verlangen — gefangen" (Goethe Str. 1) und „Ich trage weit bessres Verlangen — gefangen" (Heine Str. 5).

43. Ich sage „fast rein anapästisch", denn eben in dem Gedicht „die Kuh" hat Bürger manchmal, z. B. Str. 5, Vers 2, Str. 6, Vers 2, Str. 7, Vers 1, Str. 9, Vers 1 und 2, statt der zweisilbigen nur die einfache Senkung, aber dann nie durch den ganzen Vers durchgehend, so, wie Heine etwa in dem Vers „Der Peter steht so still und stumm". (Eine Rhythmisierung wie die Bürger'sche bietet auch z. B. der Anfang von „An Iduna" in Giesebrechts „Mnemosyne" (a a. O. S. 124).)

Heine beliebte, aber Reim nur in den geraden Versen. Das Gleiche begegnet uns, wenn wir die Lieder des W durchgehen. Auch hier finden wir, allerdings nur in ganz vereinzelten Strophen, schon annähernd die Heinesche Rhythmisierung, z. B.

„Da Ludewig unter die Linde kam,
Ja unter die Linde so grün,
Da kam der Herr von der Weissenburg
Mit seinen Winden so kühn."
(„Die Frau von Weissenburg", Str. 6, W 157)

oder:

„Du sagst mir viel von der Höllengluth,
Du hast es doch nicht befunden,
Gedenk an meinen roten Mund,
Der lacht zu allen Stunden"
(„Der Tannhäuser", Str. 7, W 54),

aber auch hier ist nur der 2. mit dem 4. Vers durch Reim gebunden, indes — in der zuletzt zitierten Strophe — schon so, wie dann meist bei Heine, durch klingenden Reim. Nahezu vollständig die Heine'sche Strophe mit all ihren Merkmalen (überschlagender Reim, in den ungeraden Zeilen vier Betonungen und männlicher Ausgang, in den geraden Zeilen drei Betonungen und weiblicher Schluss; dabei wechselnder Rhythmus) bietet im W das wohl ziemlich vereinzelte Beispiel:

„Der Strom ist stark, sein Arm zu schwach,
Sie will den Schleyer nicht lassen:
So zieht verlorne Liebe nach,
Er wollte sie nicht verlassen"
(„Das fahrende Fräulein", Schlussstrophe, W 73).

Freilich, da das Gedicht den Vermerk „mündlich" trägt, bleibt dahingestellt, wie viel hier, auch in der Form, ur-

sprünglich volkstümlich, wie viel von den Herausgebern hinzugetan ist.[44]

Häufiger als im W findet sich die oben beschriebene der Heine'schen ähnelnde Strophe mit dem Reim — und zwar stumpfen Reim — nur in den geraden Versen (wobei an Stelle des Reims manchmal auch blosse Assonanz tritt) in Herders Volksliedern und zwar in dem, wie sich auch sonst nachweisen lässt, Heine besonders vertrauten 3. Buch, hier manchmal durch mehrere Strophen eines Gedichtes festgehalten, z. B. in „Wilhelm und Margreth" (a. a. O. S. 274), oder in „Die Judentochter" (a. a. O. S. 297), oder in „Die Chevy-Jagd", Zweiter Teil (a. a. O. S. 309), sämtlich aus Percy; aber es waltet hier — im Gegensatz zu der dann von Heine so ausgebildeten Manier — noch das sichtliche Bestreben ob, die Zahl der mehrzeiligen Senkungen (z. B. durch Apostrophe) möglichst zu beschränken. Ganz dicht an Heine heran führen endlich Strophen wie:

„Ich legte mein Haupt auf Elvers Höh,
Mein' Augen begannen zu sinken,
Da kamen gegangen zwei Jungfrau'n schön,
Die thäten mir lieblichen winken".

(Aus Herders 4. Buch, a. a. O. S. 446 „Elvershöh"; Heine hat das Gedicht, das er IV, 389 erwähnt, wie noch zu zeigen sein wird, später selbst umgearbeitet): Hier haben wir den Heine'schen Rhythmus und den klingenden Reim in der 2. und 4. Zeile, freilich in der 1. und 3. Zeile blosse Assonanz; in den folgenden, sonst — mit Ausnahme der 3. — gleich gebauten Strophen dieses Gedichts kommt in der 1. und 3. Zeile dann auch die Assonanz in Wegfall; manch-

44. In der Ausgabe von Birlinger u. Crecelius (a. a. O. I, 529) wird zu dem Liede im W bemerkt: „Ist von Achim v. Arnim oder von Brentano geändert;" die von Birlinger u. Crecelius (I, 109 ff.) aufgenommene Fassung ist nach Inhalt und Form wesentlich verschieden von der im W vorliegenden; das obige Metrum wird also wohl von den Herausgebern des W herrühren.

mal auch (Str. 9, 11, 12) der klingende Reim in der 2. und 4. Zeile. Dagegen bietet die 3. Strophe mit dem Reim „Ohr mir — Tanz hier“ schon einen Vorläufer jener Art von Reimen, denen Heine dann seine effektvollsten Reimwirkungen verdankte.[45] — Alles in allem erkennen wir also, dass vor Heine zwar verschiedentlich die einzelnen Elemente unserer Strophe begegnen, diese selbst aber nur selten[46] auftaucht.

Zur Ergänzung der Bemerkung Hessels,[47] der die Einführung mehrsilbiger Senkungen im Metrum des sogenannten „Hildebrandstones“ (es ist die von Südel a. a. O. S. 40 unter 1 a beschriebene Strophe) nur auf Müller und Eichendorff zurückzuführen zu sollen glaubt, ist daran zu erinnern, dass diese Strophe auch sonst schon vielfach so behandelt worden war. Von Goethe[48] gehören hierher „Schä-

---

45. Aehnliche Reime brachte dann z. B. der junge Eichendorff, z. B. „laur' ich — schaurig“ (I, 212) „bedaur' ich — schaurig“ (I, 213) „beneid' ich — freudig“ (I, 213), jedoch nicht in Zle 2 u. 4, wo sie dann Heine zu seinen wirkungsvollen Verschlüssen verwendete. Sonst ist (vergl. Melchior a. a. O. S. 124) als Vorbild für den komischen Reim namentlich Byron namhaft zu machen.

46. Vereinzelte Beispiele in der Kunstdichtung vor Heine bietet auch Fouqué, etwa in dem Gedicht „Königslohn“ („Gedichte“ Wien 1819, 3. Th., S. 11) in Strophen wie „Und lang und vielfarb war die Mähr', — Und kam nicht früher zum Rande. — Als bis schon Nacht lag über'm Meer, — Da warf man Anker am Strande;“ doch auch hier sind die mehrsilbigen Senkungen nur spärlich vertreten. Ferner gehört hierher Jung Stilling mit den meisten Strophen der Romanze: „Zu Kindelsberg auf dem hohen Schloss — Steht eine alte Linde — Von vielen Aesten kraus und gross — Sie saust am kühligen Winde“ (S. W. Stuttg. 1842, S. 674, No. 21).

47. „Metr. Form“ (a. a. O. S. 61): „Die Freiheit, Jamben beliebig mit Anapästen zu vertauschen, übernahm Heine von Müller und Eichendorff“.

48. Vergl. Koberstein, Gesch. d. deutsch. Nat.-Lit. 5. Aufl. (Lpz. 1872), 3. Bd., S. 239, Anm. 32.

fers Klagelied“ („Da droben auf jenem Berge“) und „Bergschloss“, von Uhland „Des Hirten Winterlied“ („O Winter, schlimmer Winter“ und „Der junge König und die Schäferin“ („In dieser Maienwonne“), von Arnim etwa „Götterahnen“ („Der Erde Könige waren“), von Brentano Strophen wie „Die Seufzer des Abendwinds wehen — So jammernd und bittend im Thurm“ („Godwi“, Bremen 1801, Bd. 1, S. 126) [oder „Als Du mir einst gegeben — Zur Nacht den kühlen Trank, — Vergiftetest Du mein Leben, — Da war meine Seele so krank, so krank (Kürschners Nat.lit. Bd. 146, I, S. 149, Str. 4 von oben; doch ist hier nur der Wechsel des Rhythmus, nicht der Strophenbau vorbildlich)], von Novalis etwa sein Jugendgedicht „Die Erlen“ („Wo hier aus den felsichten Grüften“), von Fouqué „Der kranke Ritter“ („Da draussen hallen die Schilde“, „Gedichte“, 3. Theil, Wien 1819, S. 56), von Chamisso „Zur Unzeit“ („Ich wollte wie gerne Dich herzen“, geschr. 1820), oder „Morgentau“ („Wir wollten mit Kosen und Lieben“, geschr. 1822), aus der Berliner „Eos“ vom Jahre 1818 das Gedicht „Mein Wunsch“ („Dort drüben auf grünenden Triften“, a. a. O. S. 7), in welchem jedoch die doppelte Senkung fast ausschliesslich herrscht; oder das Gedicht „Frühlingsdissonanz“ (ebenda S. 204: „Ich wollte des Maien geniessen — Und kosen Lenzgespräch, — Da trat mit hinkenden Füssen, — ein Weib mir in den Weg“), aus der Wünschelruthe der Anfang der Elegie „Ich komme zur Laube voll Rosen“ (a. a. O. S. 110).

Immerhin ist die Strophe bei all diesen noch nicht sonderlich häufig vertreten; die gemeinsame Quelle aber, aus der ihre Kenntnis jenen Dichtern zufloss, war auch hier schon das Volkslied, wo sie allerdings nicht gerade zu den gebräuchlichsten Strophen zählt. Beispiele sind mehrere Strophen aus „Die Frauen von Weissenburg“ („Was wolln wir aber singen“, W S. 156) und aus „Schwimm hin, schwimm her, Du Ringelein“ („Nichts Schöneres kann mich erfreuen, W S. 290) und das Gedicht „Amor“ („Des Nachts, da bin

ich gekommen", W S. 117); die beiden letzgenannten mit dem Vermerk „mündlich".[49]

Volksliedmässig ist endlich auch Heines in trochäischem Gang verlaufende vierzeilige, durchaus gereimte Strophe mit männlichem Reim in der 2. und 4. Zeile, die ja auch bei Goethe und Uhland (vergl. Hessel metr. F S. 50), sowie bei Kerner („Poesie ist tiefes Schweigen", „Hörest Du die Glocke schallen") nicht selten begegnet. Nur sind im Volkslied oft 2 mal 4 Zeilen zu einer Strophe zusammengefasst, z. B. W 206 „Kartenspiel":

„O verfluchte Unglückskarten
Aendert sich das Spiel noch nicht,
Soll ich denn noch immer passen,
Nie bekommen einen Stich?
Noch ein Trumph ich thät erheben.
Wie ich lustig kam zum Spiel,
War die Karte, ach, vergeben,
Und ich hatt die Kart' zu viel"

und die Reime zuweilen mehr nur Anklänge. Als weiteres Beispiel aus dem W sei nur noch genannt „Cedrons Klage" (S. 107).

Alle diese volkstümlichen Metren hat Heine aufgenommen, weil eben sie eine natürliche Betonung sowie Einfachheit in Wortstellung und Satzbau möglich machten. Der Hexameter hingegen widerstrebte Heines Natur geradezu.

---

49. Weitere Beispiele bieten mehrere Strophen der „Edelkönigs-Kinder" (W S. 462) oder die erste Strophe des Gedichts „Ikarus" („Mir träumt, ich flög gar bange — Wohl in die Welt hinaus, — Zu Strassburg durch alle Gassen — Bis vor Feinsliebchens Haus" W 392, mit dem Vermerk „Mitgetheilt, wahrscheinlich nicht sehr alt" — es ist von Kerner). Nur ganz selten ist diese Rhythmisierung so, wie oben („Amor" W 117) durch ein ganzes Gedicht hindurch festgehalten, wie denn überhaupt in den Volksliedern des W das Metrum in den verschiedenen Strophen meist nicht das gleiche bleibt.

So erzählt Maximilian Heine,[50] dass sein Bruder nach verschiedenen vergeblichen Versuchen, einen Hexameter zu machen, dieses für immer verschworen habe. Und Heine selbst schreibt:[51] „Aber ich gestehe auch, dass ich in meinem ganzen Leben nicht sechs Zeilen in dieser antiken Versart zustande bringen konnte, teils weil das Nachahmen des Antiken meiner inneren Natur widerstrebt, teils weil ich zu strenge Forderungen an den deutschen Hexameter und Pentameter stelle und teils weil ich zur Verfertigung derselben zu unbeholfen bin".

Im Anschluss an die Behandlung des Versbaues ist noch kurz zu erinnern an Heines unreine Reime.[52] Auch hier ist, neben dialektischem,[53] allgemein volkstümlicher Einfluss mit im Spiele, wie er sich ja auch schon bei Brentano (Reime wie „Kreuz — Reiz", Schriften a. a. O. Bd. 2, S. 521), dem jungen Eichendorff,[54] Kerner (z. B. „grüssen — schliessen",

---

50. Citiert bei Robert Proelss „F. Heine. Sein Lebensgang und seine Schriften", Stuttg. 1886, S. 25.

51. Citiert bei Robert Proelss a. a. O. S. 25 u. Anm. 30, auf S. 371, Brief an Immermann vom 10. April 1823.

52. Hingewiesen auf sie hat Südel, a. a. O. S. 41, Absch. 2.

53. Vergl. Zillgenz a. a. O. S. 3, Absch. 2. — Es war das ja auch sonst die Zeit des erwachenden Interesses am Dialekt. Man erinnere sich nur, wie die Herausgeber des W. (S. 692) von den Tyroler Tanzreimen in dem „schätzbaren Tyroler Sammler" gerühmt hatten, dass ihr grösster Reiz gerade in dieser Sprache liege; und wie hatte sich in diesem Sammler (1807) Strolz, vor ihm schon Hazzi bei dem Abdruck „Baierischer Alpenlieder in ländlicher Aussprache" (in den „Statistischen Aufschlüssen über das Herzogthum Baiern, aus ächten Quellen geschöpft" 1. Bd., Nürnberg 1801), nach diesen Meinert (1817) und Ziska (1819) in ihren Sammlungn um eine treue Wiedergabe des Dialekts bemüht! Und Radlof hatte (1811) seine „Trefflichkeiten der südteutschen Mundtarten zur Verschönerung und Bereicherung der Schriftsprache" gesammelt.

54. Z. B. „gehn-morgenschön" (I,273) oder „beneid ich-freudig"

An die Königin Katharina, letzte Str.), Wilhelm Müller (z. B. „treu — Klerisei", Jägers Lust, Str. 4) und andern geltend gemacht hatte.

Auch vor der Anwendung des Hiatus hat sich Heine ebenso wie das Volkslied nie gescheut (Elster, Einleitung zu seiner Ausgabe des Buches der Lieder, S. CI).

Endlich dürfte Heine vom Volkslied in formaler Hinsicht auch noch darin beeinflusst sein, dass er (in JL, L, Tr; LJ, Hk, NF) die Ueberschriften aufgegeben hat.[55]

(I, 273). Häufig sind bei ihm unreine und rührende Reime auch in seinen frühen Sonetten. (Vgl. Krüger a. a. O. S. 19, Abschn. 3.)

55. Rich. M. Meyer, Die deutsche Litteratur des 19. Jahrh. Berl. 1900, S. 131.

2. Hauptteil.

Inhaltliche oder stoffliche Elemente.

Uebergang.

In gewissem Zusammenhang mit den formalen Beziehungen zum Volkslied steht die Erscheinung, dass wir in einer Reihe von Fällen bestimmte Wendungen einzelner Volkslieder bei Heine bald mehr bald weniger wörtlich reproduziert finden. Hier liegt dann teils bewusste Anlehnung vor, teils stellt sich ihr Gebrauch dar als das Ergebnis unbewusst wirksam gewordener Reminiszenzen, teils aber wird man einen derartigen Gleichlaut auch darauf zurückführen müssen, dass eben Heine sich in die schlichte Denk- und Sprechweise des Volksliedes in dem Umfange eingelebt hatte, dass er aus sich heraus Wendungen schuf, wie sie auch das Volkslied nicht anders hätte bringen können, und wie es sie denn auch tatsächlich einigemale ganz ähnlich gebracht hat; man würde dann nicht davon reden, dass Heine an solchen Stellen die gleich- oder ähnlich lautenden des Volksliedes vorgeschwebt haben müssen, man würde ein solches ganzes oder teilweises Sich-Decken der Ausdrücke aber auch kein „zufälliges" nennen, man dürfte vielmehr sagen, dass Heine, infolge seiner Vertrautheit mit der Natur des Volksliedes, mit jenen Wendungen die, nur die Formen erzeugt hat, welche innerhalb dieses Naturlebens möglich waren und welche sonst organisch aus demselben hervorgegangen sind; sie sind Resultat, nicht Ausgangspunkt.[1]

---

1. Vergl. hier auch die prinzipiellen Bemerkungen über den inneren Grund und Wert einer volkstümlichen Ausdrucksweise in

So hat Böcklin diese oder jene Blume gemalt ganz so, wie sie auch in der Natur aussieht — ohne sie doch in Wirklichkeit vorher je vor Augen gehabt zu haben.

Von den Anlehnungen ist zunächst zu erwähnen Heines „Da droben auf jenem Berge“ (Hk 15), das, wie Elster (Fussn. auf S. 103 des Bd. I und Ausgabe des Buchs der Lieder, XCVI) bemerkt, in seinen ersten acht Versen auf ein Volkslied zurückgeht, das auch Goethe bei des „Schäfers Klagelied“ (vergl. v. Biedermann a. a. O. S. 340) vorgeschwebt hat und welches, woran Hessel (in dem von Goetze a. a. O. S. 15 nicht erwähnten Zeitungsaufsatz) erinnert, von Eichendorff zu dem Gedicht „In einem kühlen Grunde“ umgedichtet worden ist. Inhaltlich hat das Gedicht Heines mit dem Volkslied (W 64 „Müllers Abschied“) ausserdem nichts gemein; nur die Schilderung des Lokales — das Schloss der drei Fräulein — ist aus demselben übernommen.

Die Schilderung der „Stückfässer“ im Bremer Ratskeller (Ns II, 9; I, 192):

„Unscheinbar von aussen, in hölzernen Röck-
[lein“

entlehnt diese letztere Wendung dem bekannten Volkslied (W 586):

„Die liebste Buhle, die ich han,
Die liegt beim Wirt im Keller,
Sie hat ein hölzern Röcklein an,
Und heisst der Muskateller.“

Die Zeilen („Deutschland“, Kaput XVIII, II, 468):

„Minden ist ein feste Burg,
Hat gute Wehr und Waffen“

sind eine Umbildung der Anfangszeilen des in das W (S. 71) aufgenommenen Liedes Luthers:

---

dem Aufsatz von Allen: „Wilhelm Müller and the German Volkslied in The Journal of Germanic Philology Vol. 2, 1899, S. 294—295 oben.

„Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen."

Ein allbekanntes Lied des W (S. 150) beginnt:

„Wenn Du zu meinem Schätzel kommst,
Sag, ich liess sie grüssen."

Heine sagt am Schluss von NF 6 (geschr. 1830):

„Wenn Du eine Rose schaust,
Sag ich lass' sie grüssen"

und erreicht damit, wie Hessel (in dem Zeitungsaufsatz) bemerkt, „die schöne Wirkung, dass wir, unbewusst ans Volkslied denkend, die Rose sofort als ein Schätzel deuten".

Dem in der 1. Strophe von LJ 53 zitierten Volksliede „Wenn ich ein Vöglein wäre"[2] (ins W S. 149 übergegangen aus Herders Volksliedern „Wenn ich ein Vöglein wär") hat H. dann die Anfänge der weiteren Strophen seines Gedichtes nachgebildet „Wenn ich eine Schwalbe wäre", „Wenn ich eine Nachtigall wäre", „Wenn ich ein Gimpel wäre". Hier mag gleich noch bemerkt sein, dass diese Strophen:

„Wenn ich eine Schwalbe wäre,
So flög ich zu Dir, mein Kind,
Und baute mir mein Nestchen,
Wo Deine Fenster sind.
Wenn ich eine Nachtigall wäre,
So flög ich zu Dir, mein Kind,
Und sänge Dir nachts meine Lieder
Herab von der grünen Lind"

erinnern an eine Strophe des von Herder (a. a. O. S. 390, wieder in dem Heine offenbar besonders vertrauten 3. Buch)

---

2. Greinz (a. a. O. S. 66) bemerkt: „Den innerlichen Ursprung dieser Vogel — ursprünglich Nachtigallen — Sendungen [warum: „Sendungen"?] erklärt ein altenglisches Gedicht, dem der Frühling die Zeit ist ‚wann Liebende schlafen mit offenem Auge, wie Nachtigallen auf grünem Baum, und sehnlich verlangen, fliegen zu können um bei ihrem Lieb zu sein' (Sir Ferumbras, Ellis II, 371. Uhlands Schrft. z. G. d. D. u. S. III, 109 u. 171)."

aus dem Englischen übersetzten „Lied eines wahnsinnigen Mädchens", dessen 3. Strophe beginnt:

„O wär ich eine Schwalbe,
Wie schlüpft ich zu ihm heim,
Oder wär ich eine Nachtigall,
Ich säng in Schlaf ihn ein."

Von dem hier zutage tretenden Wunschmotiv, ebenso von Heines scherzhafter, kontrastierender Schlusswendung wird später noch die Rede sein. — „Ich wünscht', ich wär ein Vöglein" hatte 1815 schon Eichendorff gedichtet („Die Stille", 4. Str., I, 188, vergl. Heller a. a. O. II, 27). Dass übrigens das auch von Heine so hoch geschätzte (s. „Romantische Schule", V, 314) Volkslied „Wenn ich ein Vöglein wär" schon im 18. Jahrhundert allerwärts gesungen wurde, kann man, woran v. Biedermann (a. a. O. S. 345) erinnert, aus Goethes „Vögeln" und der Szene „Wald und Höhle" im „Faust" ersehen.

Heines Anfang „Es kommt ein Vogel geflogen aus Westen" (I, 190) erinnert an den Eingangsvers des bekannten Volksliedes „Kimmt a Vogerl geflogen".[3]

---

3. Jeitteles, in seiner Besprechung (Euphorion, Bd. 7, S. 334 f.) von Jacobowski's Volksliedersammlung „Aus deutscher Seele", stellt das Lied „Kimmt a Vogerl geflogen" zu denjenigen, die nicht „auf echtes Volkseigentum Anspruch machen können", und bemerkt, es stamme aus der Zauberoper „Aline" von Adolf Bäuerle. Tatsächlich war es in diese Oper, wie manche andere volkstümliche Verse, nur „eingelegt" (vergl. Erk-Böhme a. a. O. II, S. 790), und ist deshalb auch in den Text von Bäuerle's „Komischem Theater" (6. Bd. Pesth, 1826, Hartlebens Verlag) gar nicht aufgenommen. Doch dürfte es durch diese Oper, die zuerst am 9. Oktob. 1822 und dann unendlich häufig in Wien aufgeführt wurde, erst recht populär geworden sein. Uebrigens ist die gewöhnliche, auch bei Erk-Böhme vorliegende Textierung schlecht, d. h. in einem „Dialekt," wie er wohl nirgends gesprochen wird. Eine inhaltlich etwas verschiedene, dialektlich genauere Fassung hatte schon Strolz im Tyroler Sammler (2. Bd. Innsbruck 1807, S. 78) geboten.

Wenn ferner Heine (LJ 36; geschr. 1822) von seinen Liedern sagt (Str. 2):

„Sie fanden den Weg zur Trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten",

und ein andermal dichtet (NS II, 5; I, 185):

„Lüftesegler zieh'n seine Seufzer,
Und kehren zurück trübselig,
Und hatten verschlossen gefunden das Herz,
Worin sie ankern wollten",

so dürfte wohl hier die Stelle aus einem Lied des W (S. 665 „Unseliger Kreislauf", Str. 7):

„So auch die Seufzer mein
Ziehn aus betrübtem Herzen
Und kehren wieder heim",

vielleicht auch noch die weitern (W 315 „Luftelement", letzte Strophe):

„O Luft schlag an ihr kaltes Herz,
Dann kehrst Du zurück mit Schmerz"

vorgeschwebt haben.

Die Verse Heines (NF 3, Str. 2):

„Auf grüner Linde sitzt und singt
Die süsse Philomele"

sind gebildet wie die des Volksliedes (W 457 „Wächter", hüt Dich bas", Str. 6):

„Auf grüner Linde drüber
Frau Nachtigall sass und sang".

Heines Anfangszeile (JL, Rm 15) „Herr Ulrich reitet im grünen Wald" ist ähnlich wie des Volksliedes (W 184) „Es ritt einst Ulrich spazieren aus". Von dem (worauf schon Hessel bei Zitierung des Gedichtes hindeutet) hier verwendeten Motiv, dass der Liebende reitend dargestellt wird, ist weiter unten noch zu reden.

Die Stelle (Tr 2; I, 14) „Und als sie dies gesprochen kaum,

Zerfloss das ganze Bild wie Schaum" zeigt ähnliche Bildung wie die des Volksliedes (W 274) „Als er die Worte kaum noch sprach, Die Schöne er mit Augen sah" (in der 2. Romanze des von Heine in den Elementargeistern erwähnten Zyklus „Ritter Peter von Staufenberg und die Meerfeye").

Heines Wendung „Da schrie sie Mord und Wehe" führt Goetze (a. a. O. S. 8) auf die in einem Volkslied sich findende „Das Fräulein, das schreit Morde" zurück; eine andere „Ich wollte mich erheben Und zu der Liebsten gehn" glaubt er (a. a. O. S. 14) in Beziehung setzen zu müssen zu den Versen „Ich kann nicht sitzen und kann nicht stehen, Ich muss zu meinem Schätzgen gehn",[4] die sich im W und ähnlich bei Schotthy und Meinert finden, in Gedichten, die jedenfalls sonst nichts mit dem Heine'schen zu tun haben; Hessel endlich stellt zusammen die Zeilen „Daran ich meine Freude hab" aus einem Volkslied und „Da hatt ich meine Freude dran" aus Heine — hier könnte die Nötigung zur Annahme einer bewussten Anlehnung doch nur für den bestehen, dem diese Theorie zur Zwangsvorstellung geworden ist.

Inhaltliche Umarbeitungen einzelner bestimmter Volkslieder finden sich bei Heine nur ganz wenige. Zu den hauptsächlichsten gehört zunächst die 1830 geschriebene Romanze „Frau Mette" (N, Rm 21; I, 282), die, wie Heine selbst bei ihrer erstmaligen Veröffentlichung (in der „Zeitung für die elegante Welt") angab, „nach einem dänischen Volksliede" bearbeitet ist. Dieses Volkslied ist, wie Hessel (in seiner Ausgabe von Dichtungen Heines a. a. O. S. 328) zeigt, „Das goldene Hörnlein" in Grimms „Altdänischen Heldenliedern"[5] (a. a. O. S. 173 ff.), aus welcher Sammlung Heine auch zu

4. Schon Elster in seiner Rezension (a. a. O.) hat diese Beziehung mit Recht als zu äusserlich abgelehnt.

5. Auch Goethe mass denselben einen hohen Wert bei: „Sie sind wunderbar; wir haben dergleichen nicht gemacht" (v. Biedermann a. a. O. S. 315).

den, ebenfalls schon 1830 geplanten, 1836 vollendeten „Elementargeistern" vielfach geschöpft hat. Der Ausgang ist bei Heine wie bei seinem Vorbild im Dunkel gelassen. Im „goldenen Hörnlein" hat man ihn vielleicht so aufzufassen, dass stolz Mettelille — ihr Stolz ist besonders betont — in „Reue und Busse" freiwillig in den Tod geht, weil sie im Gefühl der mit der Betörung gegebenen Schuld und des zudem durch den Schimpf der Zurückweisung gekränkten Stolzes nicht weiter zu leben vermag. In den Andeutungen, die bei Heine den Schluss bilden, hat man dagegen vielleicht die Einführung eines zauberhaften Elementes zu sehen, nämlich dass Frau Mette wie durch Wundergewalt sterben müsse, nachdem sie dem verführerischen Gesang gefolgt. — Jedenfalls aber hat Heine den Gesichtspunkt der Schande und Schuld in den Hintergrund gedrängt, von Reue und gekränktem Stolz ist bei seiner „Frau Mette" nicht die Rede. Bei ihm ist vielmehr alles nur gestellt auf Veranschaulichung der Macht des Gesanges, von der er einen anderen Begriff hat — wer wollte da lange von Schuld reden, wo wir nicht anders können, als einem geheimnisvollen, unwiderstehlichen Zwange uns fügen? Es fällt dem Dichter nicht ein, zu erwarten, dass dieser Wundermacht des Gesanges gegenüber des Menschen moralische Qualitäten etwas sollten ausrichten und bedeuten können. In der Seele von Frau Mette ist zuletzt nicht mehr Raum für ein Gefühl der Beschämung, sie ist ganz und nur erfüllt von dem Eindruck des Liedes, das da stark ist, als wie der Tod, nur die tönende Glut brennt ihr im Herzen.[6] — Auf das Motiv des todbringenden Gesanges hatte H. ja auch schon in seiner Bearbeitung des Lore-Ley-Stoffes (vergl. Netoliczka a. a. O. S. 20) den Hauptaccent gelegt, aber der Gedanke war hier doch noch nicht so gefasst: wer solch einem Liede gelauscht, vermag nicht

6. Vergl. auch noch Zur Linde (a. a. O. S. 132—133) „Sehr gern besingen die Romantiker die zauberische Macht der Töne" u. s. w.

weiter zu leben, sondern es lag hier nur jener allgemeinere vor, dass die wundersame Melodei den, der sie hört, alles andere vergessen lasse.

Heine hätte also — bei einer so, wie oben interpretierten Schlusswendung — in seiner „Frau Mette" das romantische Element gegenüber der Lore-Ley und dem dänischen Lied von der stolzen Mettelille gewissermassen gesteigert; in diesen beiden war noch nicht dem Liede als solchem die unweigerlich den Tod bringende Kraft zugesprochen. In Heines „Frau Mette" wäre der letzte Gedanke dann ein ähnlicher geworden, wie er etwa in den Zeilen Platens sich ausspricht:

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheim gegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen".

Ein oft übersteigertes Gefühl für die zwischen Kunst und Leben je und je sich ergebenden Konflikte war der Romantik ja auch sonst eigen. Wackenroder etwa hatte geäussert: „Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süssesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiderbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt". — Die nebensächlichen Aenderungen Heines in der „Frau Mette", so die der Namen, und dass er statt der mehr äusserlichen Wunderwirkung des „güldnen Hörnleins" den Gesang gewählt hat, mögen unerwähnt bleiben. Die ganze Darstellung ist bei Heine gedrängter und knapper.

In das Jahr 1836 fällt dann Heines Bearbeitung[7] des „Tannhäusers". Vertraut mit dem Stoffe war Heine jedenfalls spätestens im Jahre 1834, was hervorgeht aus einer Stelle des 1834 geschriebenen 2. Bandes seines „Salons"

---

7. Vergl. Rich. M. Meyer in der Allg. Deutsch. Biogr. Bd. 37 S. 388. Ferner L. Nodnagel „Die Tanhäusersage und ihre Bearbeitungen". Herrigs Archiv Bd. VI, 1849, S. 119—139. Erich Schmidt, Charakteristiken.

(IV, S. 174): „Der düstere Wahn der Mönche traf am härtesten die arme Venus, absonderlich diese galt für eine Tochter Beelzebubs, und der gute Tanhüser sagt ihr sogar ins Gesicht:

„O, Venus, schöne Fraue mein,
Ihr seid eine Teufeline."

Im Jahre 1853 hat Heine dann noch jenes, wie er es (in der „Harzreise" III, S. 24) selbst nennt „wunderbare" Volkslied „Ein Käfer auf dem Zaune sass" inhaltlich und formell sozusagen modernisiert, wobei er die menschlichen Charakterzüge, die in dem Gebaren der Fliege gegeisselt werden, noch deutlicher hervortreten lässt. Bekannt wird Heine das Lied gewesen sein aus Büschings Sammlung (a. a. O. S. 156); Heine selbst deutet jene von Elster („Einleitung" zu Bd. III, S. 9—10) erwähnte Beziehung auf das Volkslied an in dem Vermerk „wahre Geschichte, nach älteren Dokumenten wieder erzählt und aufs neue in schöne deutsche Reime gebracht", den er unter seine, die Ueberschrift „Launen der Verliebten" tragende Bearbeitung (Nl III, 16) setzt.[8]

Ausser diesen Umdichtungen begegnen uns bei Heine

---

8. Hier mag auch noch Heines Behandlung der Rolandsage in dem Gedicht „An eine Sängerin" (JL, Rm 16; I, 51; geschr. 1819) erwähnt werden. Der damals ja eben erst bekannt gewordene Stoff war vielfach aufgegriffen worden. So finden wir z. B. in Giesebrechts „Mnemosyne" (1807) (a. a. O. S. 180) eine Romanze „Der sterbende Roland", Fouqué brachte (1808) ebenfalls eine Bearbeitung; aus der Wünschelruthe gehört hierher die von Carove „aus dem Altspanischen" übernommene „Romanze von Frau Alda" (a. a. O. S. 22f.); Heine selbst scheint durch Fr. Schlegels „Roland. Ein Heldengedicht in Romanzen nach Turpins Chronik" (zuerst im poet. Taschenbuch für 1805/6) angeregt zu sein; wenigstens spricht hierfür die ungewöhnlichere Schreibung „Roncisval(l)" bei Heine wie bei Schlegel. (Später (im Atta Troll Kap. IV; II, 360) hat Heine die Schreibung „Ronceval" angenommen).

in einigen Gedichten inhaltliche Anklänge an einzelne Volkslieder, ohne dass man hier von einer förmlichen Bearbeitung derselben reden könnte.

Deutlich zutage tritt eine derartige Benützung eines Volksliedstoffes vor allem in Heines Gedicht „Pfalzgräfin Jutta“ (I, 359), das, wie Hessel („Dichtungen“ a. a. O. S. 327 zu Nr. 228) und nach ihm Greinz (a. a. O. S. 29) zeigen, auf die Ballade von „Albertus Magnus“ (W 451) zurückgeht; Greinz verweist ausserdem noch auf Brentano.[9] Die Siebenzahl bei Heine — im Volkslied sind es 9 Jünglinge — soll nach Hessel daher rühren, dass der Dichter den Stoff verquickt hat mit der Sage, die sich an die Felsklippen bei Oberwesel, genannt „Die sieben Jungfraun“, anknüpft, dass nämlich sieben spröde Fräulein hier den Tod gefunden hätten. Indes spielt die Siebenzahl auch in der stoffverwandten, Heine gleichfalls bekannten (V, S. 434 Fussn.) „Geschichte von dem alten Ritter Blaubart, der nach einander seine 6 Frauen tötet, und als er an die 7. Hand anlegen will, von deren Brüdern selbst umgebracht wird“, eine Rolle. — Der Ausgang der Ballade des W kommt für das Heine'sche Gedicht nicht in Betracht. Heine hat das aufgegriffene stoffliche Moment völlig selbständig behandelt und ein Situationsbild von einer eigenartigen Stimmung geschaffen, wie sie in dem Volkslied auch nicht entfernt vorgedeutet ist.

Weniger offensichtliche Berührungen mit einzelnen Volksliedern kommen in Frage noch bei folgenden Gedichten Heines, die wir nach der Zeit seines Entstehens geordnet aufführen.

---

9. Die Situation bei Heine, wie die Leichen hinter dem Kahne herschwimmen, erinnert an die ähnliche in dem Gedicht „Die Brautfahrt“ von Moritz Hartmann (Ges. Werke, Stuttg. 1874, Bd. 1. S. 85 f.): „Und fährt er hinab nach Köln am Rhein, — Schwimmt langsam die Leiche hinterdrein“ (letzte Str.). Hartmanns Gedicht erschien zuerst 1845 in „Kelch und Schwert“, Heines Pfalzgräfin Jutta entstand im drauffolgenden Jahre 1846.

Zunächst bei Heines dem Jahre 1816 entstammender Romanze „Die Weihe“ (Nl III, 1; II, 111). Hessel hatte in dem schon erwähnten Aufsatz der Kölnischen Zeitung davon geredet, dass hier der Dichter das Lied des W (S. 114) „Abschied von Maria“ „verarbeitet“ habe, auch in seiner im gleichen Jahre 1887 erschienenen Ausgabe von Dichtungen Heines (a. a. O. S. 323 zu Nr. 207) bezeichnet er dasselbe als Heines „Vorbild“; dann in seinem Aufsatz „Zur Erklärung einiger Gedichte Heines“ (Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, 1. Bd., 1888, S. 512) modifizierte er selbst diese Auffassung in dem Satz „Der Form nach lehnt sich die Romanze an ein Gedicht aus dem Wunderhorn an“. In der Tat ist das stofflich Gemeinsame nur, dass wir hier wie dort eine Anbetung der Maria haben, beidemale in einer „Waldkapelle“.[10] Sonst ist, bei verschiedenem Inhalt, nur noch die äussere Form des Heine'schen Gedichtes der des Liedes im W einigermassen analog, insofern bei Heine eine Reihe von Strophen mit „O Madonna“, und in dem Gedichte des W mit „O Maria“ anfängt.

Zur Linde (a. a. O. S. 204) hält den Gedankengang von Heines „Weihe“ zusammen mit einer Stelle aus Brentanos Ponce: „Du baust einen Tempel auf, . . . und betest, denn auf dem Altare steht ihr Bild, und bist Du dann recht fromm, so recht ergeben, so steigt sie vom Altare nieder, und hat Dir alles hingegeben — in ihren Armen liegst Du, der Tempel . . . erscheint Dir wie die Welt.“ Ausserdem konnte Heine inhaltliche Anregungen zu dem Gedicht bekommen haben durch Novalis' Märchen von Hyacinth und Rosenblütchen („Die Lehrlinge von Sais“, W I, 224 ff.). Hyacinth wird — in ihm selbst unerklärlicher innerer Unruhe — von

10. Die „Waldkapelle“, die Heine zum Schauplatz der Handlung macht, ist ja auch sonst im Volkslied nicht selten. So begegnet sie auch bei Wilhelm Müller („Oeffnet mir die Waldkapelle“ letzte Str. von „Sehnsucht nach Italien“) und Uhland hatte das bekannte „Droben stehet die Kapelle“ gedichtet.

zu Hause fortgetrieben, um dahin zu ziehen, „wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau“ (a. a. O. I, 227). Endlich kommt er in immer wachsender „süsser Sehnsucht“ dann „zu jener längst gesuchten Wohnung, die unter Palmen und anderen köstlichen Gewächsen versteckt lag“ (I, 228); er entschlummert und im Traum steht dann die „himmlische Jungfrau“ vor ihm. Plötzlich aber, da er den Schleyer hebt, sinkt Rosenblütchen in seine Arme. Und bei Heine heisst es, nach dem Wald und Kapelle verschwunden und der Knabe sich plötzlich in dem schmucken Saale findet, von der Madonna: „Sie hat sich verwandelt in liebliche Maid“. Auch sonst ist die Ausmalung der Nebenumstände ähnlich: bei Novalis die „reitzenden Klänge“ und „abwechselnden Accorde“ und dann „eine ferne Musik“, die die Geheimnisse des liebenden Wiedersehens umgibt, bei Heine der Englein „wundersame Lieder“ und „süsser Harmonien Klingen“. Auch für die, durch den Gedankengang des Gedichtes nicht recht vorgedeutete Gestaltung der letzten Strophe bei Heine:

„Knabe hat es wohl verstanden,
Was mit Sehnsuchtsglut ihn ziehet
Fort und fort nach jenen Landen,
Wo die Myrthe ewig blühet“,

waren vielleicht noch Einflüsse des Märchens bei Novalis massgebend, Hyacinth sagt (a. a. O. I, S. 227) „ich muss fort in fremde Lande“ und „ich weiss nicht, wie mir ist, es drängt mich fort“, und nun wandert er fort und fort, erst „durch rauhes, wildes Land, bis er endlich in jene Gegenden kommt, wo „die Luft lau und blau“ ist und „grüne Büsche ihn mit anmuthigem Schatten locken“ . . . und „immer höher wuchs jene süsse Sehnsucht in ihm“ u. s. w.

Das in diesem Gedicht hervortretende Streben, „in mystischer Weise Religion und Sinnlichkeit, oder doch Religion und Liebe zu vermengen“, gehört ja (vergl. Höber a. a. O. S. 69) zu den charakteristischen Eigenschaften der ganzen

romantischen Poesie.[11] Wie sehr Heine selbst damals, dem Geschmacke und der Richtung der Zeit folgend, sich zum Marienkultus hingezogen fühlte, zeigt z. B. folgende Briefstelle aus dem gleichen Jahre 1816 (bei Hüffer a. a. O. S. 29): „Aber ich muss ja eine Madonna haben. Wird mir die Himmlische die Irdische ersetzen? Ich will die Sinne berauschen. Nur in den unendlichen Tiefen der Mystik kann ich meinen unendlichen Schmerz hinabwälzen."[12] Letzten Endes sind wohl auch hier Anregungen vom Wunderhorn ausgegangen; jedenfalls konnten solche Gesinnungen recht wohl Nahrung finden in den innigen Marienliedern des W, etwa in dem Lied „Maria, Gnadenmutter von Freyberg" (W 410), oder in einem, dem oben zitierten „Abschied von Maria" unmittelbar vorangehenden (W 112) „Lobgesang auf Maria", in dem sich eben auch jener geistlich sinnliche Charakter des Kultus so deutlich ausspricht, wie er uns bei

---

11. Zu dieser Mischung von Sinnlichkeit und Religion bei Novalis, Fr. Schlegel, Tieck, Brentano („Religion ist nichts als unbestimmte Sinnlichkeit") vergl. ferner Zur Linde (a. a. O. S. 200—204); bei ihm z. B. auch ein Zitat aus Haym, der von Novalis sagt „Bewusst und unbewusst fliesst ihm die Geliebte zusammen mit der Mutter Gottes. Novalis' und Eichendorffs Marienkultus vergleicht Krüger (a. a. O. S. 125). Ein Beispiel dieses Ineinanderübergehens von geistlicher und sinnlicher Liebe bietet auch die Romanze „Laura" Str. 8ff. in Giesebrechts „Mnemosyne" (a. a. O. S. 11ff.). Vergl. auch noch Kerr „Godwi" S. 9, 14, 39, wo ebenfalls die besondere Rolle betont wird, welche „die Verquickung des Religiösen mit dem Geschlechtlichen" bei Tieck, Brentano, Fr. Schlegel u. in ihrem Gefolge dann auch beim jungen Deutschland spielte.

12. Aehnliche Stimmungen bei Heine sprechen auch aus den in den Jahren 1820—22 entstandenen Tragödien „Almansor" und „Ratkliff" (vergl. Zur Linde a. a. O. S. 203) und Heine referiert selbst darüber in seinen „Geständnissen" (VI, 66; abgedruckt auch bei Zur Linde a. a. O. S. 217): „auch ich schwärmte manchmal für die hochgebenedeiete Königin des Himmels, die Legenden ihrer Huld und Güte brachte ich in zierliche Reime . . ."

Heine entgegentritt. Gerade so, wie in diesem Gedicht, wird in Heines „Weihe“ z. B. die Schönheit der äusseren Erscheinung Marias gepriesen, die Lippen etwa werden mit Rosen verglichen; so heisst es etwa im Lied des W, in der 5. Strophe:

„Die Liljenhänd L e f z e n vermengt
Mit Honig und mit R o s e n,
D i e s ü s s e R e d', die von ihr geht,
Ist über all Liebkosen“,

und in Heines „Weihe“ in der 3. Strophe:

„S ü s s e s Lächeln mild umspielet
Deines M u n d e s heil'ge R o s e n“.[13] [14]

---

13. Volkstümlich hatte auch Eichendorff 1815 gedichtet „Zwei Röslein auf dem Mund („Erwartung“ I, 183), was Heller (a. a. O. II, 10 heranzieht. Natürlich muss Heine, bei der gemeinsamen Quelle des Volksliedes, diese Stelle nicht gekannt haben. Wenn Heller ferner a. a O. II, 12) den Gedanken von Heines 4. Strophe, dass die Augen der Madonna die Sterne sind, die sein Lebensschifflein sicher leiten, zurückführt u. a. auf Eichendorffs Gedicht „Die heilige Mutter“ (I, 288), so geht das schon deswegen nicht an, weil dieses Gedicht erst aus dem Jahre 1839 stammt; auch den naheliegenden Vergleich des Lebens mit einer Fahrt kann sich Heller nur als eine Entlehnung aus Eichendorff denken; die von ihm (II, 11) zitierten Gedichte „Glückliche Fahrt“ und „Umkehr“ vollends haben gar nichts mit der Stelle zu tun, für die sie etwas beweisen sollen, „Umkehr“ ist zudem später entstanden. Auch sämtliche Gedichte, die (a. a. O. II, 8—9) Heines „Welt so kalt und sündig“ als von Eichendorff übernommen erweisen sollen, sind bis auf das eine „Jugendsehnen“ späteren Datums; ebenso die für Verwendung des Regenbogens und der Engel (a. a. O. II, 13—16) zitierten mit Ausnahme von „Jugendsehnen“ und „Das Gebet“. Allein schon dadurch wird hinfällig, was Heller (a. a. O. II. 16) sagt: es „wird hoffentlich niemand mehr zweifeln, dass die Romanze „die Weihe“ fast ausschliesslich Eichendorffischen Einflüssen ihre Entstehung verdankt“.

14. Auch der heiligen Katharina wird im Volkslied eine ähn-

Von Dauer waren diese Gesinnungen bei Heine ja nun grade nicht; immerhin aber befähigten sie ihn, wie Elster (Ausgabe des Buchs der Lieder, LIV) sagt, „noch zu Ende des Jahres 1821 oder zu Anfang 1822 in der Wallfahrt nach Kevlaar Töne anzuschlagen, die frommen Katholiken als durchaus angemessen erscheinen."

Heines Verse:

„Es bleiben fast, wenn sie ihn sehn,
Die Leute auf der Strasse stehn",

(JL, Rm 4, VI) und (der Anfang der Romanze „Der Traurige" JL, Rm 1; beide 1820 geschr.):

„Allen thut es weh im Herzen,
Die den bleichen Knaben sehn,
Dem die Leiden, dem die Schmerzen
Aufs Gesicht geschrieben stehn",

so sehr sie natürlich als aus eigenstem Fühlen und Erleben herausgeboren denkbar sind, können gleichwohl in ihrer Konzeption mit beeinflusst sein durch ein Gedicht des W (S. 53 „Geht Dirs wohl, so denk an mich"), das mit der ähnlichen Klage des Liebenden beginnt:

„Wenn ich geh vor mir auf Weg und Strassen,
Sehen mich schon alle Leute an,
Meine Augen giessen helles Wasser,
Weil ich gar nichts anders sprechen kann."

Hessel (in seiner Ausgabe der Dichtungen a. a. O. S. 324 zu Nr. 212) zieht hier Bürgers Gedicht „Der Liebeskranke" (Werke Göttingen, 1844, Bd. I, S. 164) an, welches beginnt: „Mir thut's so weh im Herzen;" wohl mit einigem Recht; freilich die Verwandtschaft der weiteren von Hessel noch als „ähnlich" zitierten Verse Bürgers „Seh alles sich entfärben Was schön war rund umher", mit dem bei Heine in dem 2. Gedicht dann ausgeführten Gedanken der

---

liche leiblich-geistige Liebe gewidmet (W 510 „Tragödie"; Alisciewicz a. a. O. S. 24).

Anteilnahme der Natur am Schmerz des Liebeskranken („Traurig rauschet Baum und Blatt") ist doch recht gering. — Jedenfalls handelt es sich, wie man sieht, bei solchen Stellen nie um ein Abschreiben. Immer gilt vielmehr, was Varnhagen (bei Strodtmann a. a. O. I, 171) gerade schon von diesen frühesten Gedichten Heines gesagt hatte: „Das Eigentümliche arbeitet sich aus diesem Ueberlieferten hier überall mit Kraft empor, und bloss Nachgemachtes ist uns nirgends vorgekommen". — In den den oben (aus JL, Rm 4, III) zitierten Versen vorangehenden Eingangszeilen „Der arme Peter wankt vorbei, Gar langsam, leichenblass und scheu" sieht Goetze (a. a. O. 8) eine „direkte Anlehnung" an ein Gedicht des W (S. 608) mit dem Eingang: „Recht wie ein Leichnahm wandle ich einher;" das ist zuviel gesagt; immerhin hatte der junge Heine gerade in diesem, den 3. Bd. des W eröffnenden (aus 9 Gedichten bestehenden) Zyklus mit seinen starken und innigen Aeusserungen des Liebesschmerzes viel seinen eigenen Stimmungen Verwandtes finden können.

In einem anderen Gedicht des W („Ist irgend zu erfragen", S. 77) stellt der Dichter mit stolzem Selbstgefühl seinem Liebeskummer seinen Dichterruhm[15] gegenüber in den Worten:

„Sie aber hat die Sinnen
Weit von mir abgekehrt,
Ist gar nicht zu gewinnen,
Hat mich noch nie erhört,
Da doch, was ich gesungen,
Weit in das Land erschallt,
Und auch mein Ton gedrungen
Bis durch den Böhmerwald."

15. Ueber die Aeusserungen des „Dichterstolzes" bei Heine und Byron vergl. Melchior a. a. O. S. 144 f.

Heine tut dies in den Strophen (Hk 13, Str. 3 und 4), geschr. 1823:

„Ich bin ein Deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land;
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt.
Und was mir fehlt, Du Kleine,
Fehlt manchem im deutschen Land;
Nennt man die schlimmsten Schmerzen,
So wird auch der meine genannt."

Der Gedanke im gleichen Lied des W (Str. 7), dass dem unglücklich Liebenden die Teilnahme der Natur und der Menschen („Es sammelt sich die Menge, Es winken mir die Fraun") doch die Liebste nicht ersetzen könne, hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem des Verses (JL, Rm 1, Str. 2, I, 35) bei Heine:

„Mitleidvolle Lüfte fächeln
Kühlung seiner heissen Stirn;
Labung möcht' ins Herz ihm lächeln
Manche sonst so spröde Dirn."

Auch jene in scherzhafter Form sich äussernde Aufrichtigkeit, der wir bei Heine begegnen, z. B. in dem Vers (Nl I, 17; geschr. 1822):

„Blamier mich nicht, mein schönes Kind,
Und grüss mich nicht unter den Linden;
Wenn wir nachher zu Hause sind,
Wird sich schon alles finden",

ist, freilich um einen Grad harmloser, dem Volkslied, das die Dinge ja immer beim wahren Namen nennt, nie fremd gewesen. Als Beispiel aus dem W liesse sich anführen etwa das „Geh Du nur hin, ich hab mein Theil" überschriebene Gedicht (W 248), das ganz in jenem Tone gehalten ist. Es schliesst drastisch:

„Ich muss mich Deiner schämen,
Wenn ich in Gesellschaft bin."

Möglich ist ferner, was Hessel (in dem Zeitungsaufsatz) annimmt, dass die beiden dem Jahre 1824 angehörenden Gedichte Heines Hk 73 („An Deine schneeweisse Schulter") und Hk 74 („Es blasen die blauen Husaren") angeregt sein können durch den gleichen Gedanken in der letzten Strophe des Gedichtes „Der Ueberläufer" im W (S. 294):

„Hört ihr nicht den Trompeter blasen,
In der Stadt auf der Parade?
Der Trompeter mit dem Federbusch,
Der mir meinen Schatz verraten thut";

denn hier, wie in Heines Strophen (Hk 73, Str. 2):

„Es blasen die blauen Husaren,
Und reiten zum Thor hinein,
Und morgen will mich verlassen
Die Herzallerliebste mein",

und (Hk 74, Str. 2):

„Das war eine wilde Wirtschaft!
Kriegsvolk und Landesplag!
Sogar in deinem Herzchen
Viel Einquartierung lag"

spricht der Liebende davon, dass die Treue des Liebchens ihm durch die Soldaten erschüttert werde. Zudem folgt auch im W auf das erwähnte Gedicht eines mit der Ueberschrift „Einquartierung", in dessen erster Strophe von einer zu befürchtenden Einquartierung der Husaren die Rede ist. — Die Husaren sind im Volkslied nicht selten (vergl. Aliscewicz a. a. O. S. 39 und S. 8); auch Heine bringt sie noch einmal, als Eingang seines in mancherlei Einzelheiten volkstümliches Kolorit aufweisenden Lieds der Marketenderin (II, S. 115, Nr. 7), dem er den Vermerk mitgibt: „Aus dem Dreissigjährigen Krieg":[16]

16. Dass dieses Gedicht Heines gleichwohl nicht auf ein bestimmtes Volkslied zurückgeht, macht Hessel (in der „Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte" 1. Bd. 1888 S. 520 f.) wahrscheinlich.

„Und die Husaren lieb ich sehr,
Ich liebe sehr dieselben."

Auch noch im 1. Gedicht von NF (I, 203; geschr. 1830) „Unterm weissen Baum sitzend", dürfte sich die Erinnerung an ein Volkslied des W (676) geltend gemacht haben, insofern Heines Strophen 3 und 4:

„Plötzlich fallen auf dich nieder
Weisse Flocken, und verdrossen
Meinst du schon, mit Schneegestöber
Hab der Baum dich übergossen.
Doch es ist kein Schneegestöber,
Merkst es bald mit freud'gem Schrecken.
Duft'ge Frühlingsblüten sind es,
Die dich necken und bedecken"

den gleichen Vorgang schildern, wie die 2 ersten Strophen eines Liedes, das aus Büschings Sammlung (a. a. O. S. 200 „Der Traum") ins W (S. 676) aufgenommen wurde; dasselbe beginnt (nach Büsching):

„Ich ging ins Vaters Gärtela,
Ich läht mich nieder an schlief;
Da träumte mir a Träumela,
Os schneit es über mich.
An do ich nu erwachte,
Do war es aber nicht,
Do warens die rutha Rusela'n,
Die blüta über mich."[17] [18]

---

17. Eichendorff hat („Nachklänge" 4; I, 231, geschr. 1835) dem Stoff die umgekehrte Wendung gegeben: Der Dichter träumt, „Blütenflocken" fielen ihm über Brust und Haupt, und da er erwacht, sieht er, dass es Winter um ihn ist, „Die Flocken waren Eis — Die Gegend war vom Schnee — Mein Haar vom Alter weiss". —

18. Anlehnungen an einzelne bestimmte Volkslieder sind

Vor allem erweist sich Heine nun aber als gelehriger Schüler des Volksliedes durch die Art, wie er aus dem Reichtum an Anschauungen, Vergleichen und den verschiedenartigsten Motiven geschöpft hat, die für dessen Natur charakteristisch sind, wie er gewisse Situationen bevorzugt, dem Inhalt solche Wendungen des Schlusses gibt, wie sie die in den Volksliedern dargestellten Schicksale und Stimmungen zu nehmen pflegen, u. s. w. Hierin hat er dem Volkslied vielfach die geheimsten Züge seines Wesens abgeschaut, ohne dass man hier doch von Entlehnungen aus einzelnen bestimmten Gedichten reden könnte, von denen er von Fall zu Fall abhängig wäre.

Eine schon unserer mhd. Poesie geläufige und aus ihr eben in das Volkslied (vergl. Goetze a. a. O. S. 11) übergegangene Anschauung ist aufgegriffen, wenn Heine dichtet (LJ 4, geschr. 1822):

---

ausserdem noch aufgezeigt worden bei JL, L1 von Hessel (Dichtungen a. a. O. S. 311 zu No. 11), bei JL, L3 Str. 2 von Goetze (a. a. O. S. 7 unten), bei JL, Rm 14 von Goetze (a. a. O. S. 9), bei LJ 53 von Goetze (a. a. O. S. 13); bei Nl II, 21 von Hessel (Dichtungen S. 312 zu No. 19). Mit Recht weist Hessel („Dichtungen" a. a. O. S. 311 zu No. 10) auch anf mannigfache Anregungen (Mittelalter, Indien, Naturbeseelung) hin, die Heine durch Groote's und Carove's „Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816" bekommen haben konnte. Dass jedoch Heine auch jenes Lied Kaiser Heinrichs „Mir sind dü Rich und dü Land untertan", das Urbild seines Gedichts „Wenn ich bei meiner Liebsten bin" (Nl I, No. 10; II, S. 8) g de aus jenem Taschenbuch gekannt hat, lässt sich nicht mit Bestimmtheit behaupten — ist doch jenes Lied grade dasjenige, mit dem schon Tieck 1803 seine Uebersetzungen der „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter" eröffnet hatte. Zudem ist zu bedenken, dass Heine nach Hessel jenes Taschenbuch erst in Göttingen — also frühestens 1820 — kennen gelernt hat, während das Gedicht „Wenn ich bei meiner Liebsten bin" schon (siehe VII, S. 646) 1819 entstanden ist.

„Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd ich ganz und gar gesund."

So dichtet auch Arnim („Der Durstige", W 22, S. 261):

„Ach Gott, wie thät mir gut
Ein Kuss auf meinem Mund,
Die Lippe wär nicht wund
Von Durst und heisser Glut;
Ich wäre dann gesund."

Allerdings ist möglich, was Georg Richter[19] (als eine seiner Thesen) aufstellt, dass Heines ganzes Gedicht „Wenn ich in Deine Augen seh" die Bearbeitung einer Stelle des mhd. Gedichtes „Von dem Mayenkrantz" ist, das sich im Liederbuch der Hätzlerin findet (2. Abtheilung, Nr. 57, V. 188 ff.). Nicht volkstümlich, und so denn auch im Liederbuch der Hätzlerin nicht vorgebildet, ist nur Heines Schlusswendung:

„Doch wenn Du sprichst: Ich liebe Dich!
So muss ich weinen bitterlich."[20]

Hier hatte das mhd. Gedicht naheliegender, weil natürlicher, die Fassung:

„Ob sy spräch das ainig wort:
Schweig, trautt gesell, du bist mein!
So wär verschwunden all mein pein
Und wär mein fräd manigvalt."

---

19. In: „Beiträge zur Interpretation und Textrekonstruktion des mhd. Gedichtes „Kloster der Minne"." Diss. Berlin 1895; Thesen No. 3.

20. Dies entspringt wohl romantischen Anschauungen, denen zufolge die Sehnsucht der Liebe bestes Teil ist; seltener wird die Erfüllung, das Glück des Besitzes, freudig erlebt; dieses ist gewissermassen schon eine zu robuste Kost für das weichgestimmte Gemüt, das zur Wehmut neigt; wir finden ja auch sonst bei den Romantikern eine Bevorzugung der komplizierteren vor den einfacheren Gefühlszuständen und -reaktionen. — Vergl. hierzu auch noch Zur Linde a. a. O. S. 192.

In der Tat weist auch Heines Handschrift (vergl. die Lesarten [I, 516]) die Korrektur „freudiglich“ statt „bitterlich“ — freilich auch hier wieder in Verbindung mit „weinen“ — auf, indes hat sich Heine schliesslich doch für die Wendung „So muss ich weinen bitterlich“ entschieden.

Der naheliegende Vergleich von Blüten und Schneeflocken, den Heine zwar nicht eigentlich in dem von Hessel (in dem Aufsatz a. a. O.) angezogenen, oben schon angeführten Gedichte NF 1 („Unterm weissen Baume sitzend“), wohl aber Hk „Donna Klara“ (I, S. 141) bringt:

„Von den Mandelbäumen fallen
Tausend weisse Blütenflocken.
Tausend weisse Blütenflocken
Haben ihren Duft ergossen“

ist ebenfalls volksliedmässig; es heisst im W z. B. S. 698 (Jahreszeiten, Str. 4) „Der edle Schnee, das grüne Laub von der Linde“; S. 440 ist ein Gedicht überschrieben:

„Wo's schneiet rothe Rosen,
Da regnet's Thränen drein“,

welche Wendung aus dem Gedicht selbst genommen ist; ausserdem findet sich hier noch das Wort „Rosenschnee“;[21] ein Gedicht des Musenalmanachs auf das Jahr 1806, herausgeb. von Chamisso und Varnhagen (a. a. O. S. 13), hat das Wort „Blütenschnee“; Heines „Blütenflocken“ kehren dann auch bei Eichendorff wieder („Nachklänge“ 4, geschr. 1835, a. a. O. I, 231); derselbe dichtet auch („An die Waldvögel“, Str. 2; geschr. 1835, a. a. O. I, 99): „Flog über die Felder, — Da blüht es wie Schnee.“

Der Vergleich ist volkstümlich, eben weil er aus der un-

21. Freilich ist hier im Volkslied zuerst nicht an einen Vergleich gedacht: der Geliebte sagt, er werde wiederkehren „Wenns schneiet rothe Rosen, d. h. niemals, das Mädchen wartet nun vergeblich auf den „Rosenschnee“. Das in vielen Fassungen (siehe Birlinger u. Crecelius II, S. 73f.) verbreitete Volkslied findet sich auch bei Meinert a. a. O. S. 73).

mittelbaren Anschauung gewonnen, weil er „gesehen“ ist. Nur nebenbei mag noch erwähnt sein, dass ihn schon Brockes hat, der in der Geschichte des erwachenden Interesses an der Natur immerhin eine Rolle spielt, insofern er jene, wenn auch mit nüchternem Verstande, so doch mit offenem Auge betrachtete; es heisst bei ihm einmal:

„Ich glaubt', es könnte nichts von grössrer Weise
[sein,
Es schien, als sei ein Schnee gefallen,
Ein jeder auch der kleinste Ast,
Trug gleichsam eine schwere Last
Von zierlich weissen, runden Ballen.“

In einem ausgeführten Bild wird ferner schon im Volkslied von den Augen der Geliebten als von Sternen geredet, z. B. (W 608 „Schlaf nur ein geliebtes Leben“, Str. 3):

„Will mir mit dem Tag die Sonne untergehn,
Ist ein Liebeshimmel doch in mir,
Denn da seh ich immer
Deiner Sterne Schimmer“,

und in Heines (Hk 27, Str. 3):

„Wie Nebel sind auch zerflossen
Die blauen Sternelein,
Die mir jene Freuden und Qualen
Gelächelt ins Herz hinein“;

ähnlich auch in dem Gedicht „Bergidylle“ aus der Harzreise (I, 155 und I, 156). — Die Romantiker hatten diesen volkstümlichen Vergleich vielfach verwendet; vergl. Zur Linde a. a. O. S. 76 und 82; auch ein „Lied“ in der „Wünschelruthe“ (a. a. O. S. 124) führt ihn in mehreren Strophen aus; es schliesst:

„Doch ich seh zwei blaue Sterne scheinen,
Dahin nimmt die Lieb' die Töne mit;
Und um sie wird nicht der Himmel weinen,
Denn sie bringen selbst den Himmel mit.
Freundlich blicket wohl der blaue Himmel,

Lieblich wohl der goldne Sternenschein;
Doch wenn ich die blauen Sterne küsse,
Wird mein Himmel mehr als golden sein."

Ferner ist auch, worauf Greinz (a. a. O. S. 77 unten) hinweist, „der Wunsch, dass der Wind Liebesseufzer zu der Geliebten tragen solle," echt volkstümlich. Es heisst z. B. im W (S. 626) von den „Seufzern":

„Tausend schick ich täglich aus
Die da wehen um Dein Haus",

oder S. 422:

„Tausend Seufzer schick ich Dir
Durch die kühlen Winde hier",

oder S. 315:

„O Luft, Du edles Element
Führ hin mein Liedlein behend",

oder S. 446:

„Dürft ich es den Lüften sagen
Und entdecken meine Pein",

bei Heine (Hk 61):

„Ich wollt, meine Schmerzen ergössen
Sich all in ein einziges Wort,
Das gäb ich den lustigen Winden,
Die trügen es lustig fort.
Sie tragen zu Dir, Geliebte,
Das schmerzerfüllte Wort;
Du hörst es zu jeder Stunde,
Du hörst es an jedem Ort."

Eine besondere, gleichfalls dem Volkslied entstammende, Form des Wunschmotives[22] ist die, dass der Liebende sich selbst und nun auch — in Erweiterung dieses Motives — seinen Liedern die verschiedensten Gestalten wünscht, in

22. Vergl. hierzu auch Greinz a. a. O. S. 80f. Ausserdem Biese. „Einige Wandlungen des Wunschmotivs in antiker und moderner Poesie" (Zeitschrift für vergl. Litteraturgesch N. F. 1, 1887, S. 411—425).

denen sie der Geliebten sicher nahen könnten. Die erstere Art hat Heine in dem Gedicht (LJ 34; I, 78):

„Ach wenn ich nur der Schemel wär"

(geschr. 1822), die letztere — wobei er, wenigstens in der letzten Strophe, den Stoff halb parodistisch behandelt — in dem Gedicht (NI I, 19; II, 11):

„Ich wollte, meine Lieder
Das wären Blümelein" (geschr. 1823?).

Bekanntlich hatte ja schon Goethe (vergl. Biedermann a. a. O. S. 345) in seinem wohl 1808 entstandenen „Liebhaber in allen Gestalten" dieses Volksliedmotiv aufgegriffen. Als Beispiel aus dem W. wäre hier vor allem anzuziehen das „Wollte Gott" überschriebene, „Meiner Frau rother Mund" beginnende Gedicht (S. 682) mit seinen beiden letzten Strophen „Wollt Gott, wär ich ein lauter Spiegelglas" und „Wollt Gott, wär ich ein roth Goldringelein". — Sprachlich hatte schon Goethe das „Wollt Gott" in „Ich wollt" geändert; in einem Volkslied begegnen wir dieser Formel bei Ziska (a. a. O. S. 238) in dem „Fromme Wünsche" überschriebenen Vers:

„I wollt, i war im Himmil
Und lag im Bet und schliaf,
Und war mid Krapf'n zua deckt,
Da ass i von da Ziach."[23]

---

23. Für Heller (a. a. O. II, S. 24) geht natürlich „auch diese Lieblingswendung auf Eichendorff zurück"; das von ihm (S. 27) als Beweis zitierte Gedicht „der verzweifelte Liebhaber", das von Str. 2 an das Motiv des Wunsches nach verschiedenen Gestalten bringt („Ich wollt', im Grün spazierte — Die allerschönste Frau — Ich wär ein Drach' und führte — Sie mit mir fort durchs Blau") gehört dem Jahr 1837 an. — Die Wunschformel „Ich wollt" (ohne den Wunsch nach verschiedenen Gestalten) hat Chamisso in den frühen Gedichten im Morgentau, 3. Str. (geschr. 1822), ferner als Anfang des Gedichts „Zur Unzeit" ("Ich wollte, wie gerne, dich herzen"), 6 mal (refrainartig) in „der Müllerin Nachbar" (1822). — Von

In Herders Volksliedern findet sich das Wunschmotiv in dem aus dem Griechischen übersetzten Lied „Wunsch“ (a. a. O. S. 165):

„O wär ich eine schöne Lei'r“,

und in dem schon früher zitierten aus dem Englischen übernommenen „Lied eines wahnsinnigen Mädchens“, dessen 3. Strophe beginnt:

„O wär ich eine Schwalbe,
Wie schlüpft' ich zu ihm heim;
Oder wär ich eine Nachtigall,
Ich säng' in Schlaf ihn ein“.

Wilhelm Müller hatte bei Verwendung des Wunschmotives so, wie dann Heine in dem einen der oben genannten Gedichte, die Formel „Ach, wenn ich“ gewählt; er dichtet („hier und dort“):

„Ach, wenn ich doch selber
Ein Lied gleich wär'
Meinem Schätzchen zur Ehr'!
Da wollt' ich mich schreiben
Auf seidnes Papier
Und wollte mich schicken
Per Post zu ihr.“

Ueber den Wunsch, mit der toten Geliebten im Grabe zu liegen (LJ 30 und 32; I, 77), und das damit zusammenhängende Motiv der Vampyrbraut (JL,Tr 6; I, 18. JL, Tr 9; I, 28. Zur Ollea Nr. 8; I, 296) hat Greinz (a. a. O. S. 18 f. und S. 28 f.), der auch an Eichendorffs Gedicht „Das kalte Liebchen“ erinnert, und Stefan Hock („Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Litteratur“. Berlin 1900, Munckers Forschungen XVII, S. 82 ff) gehandelt; in Ergänzung ihrer Ausführungen soll nur noch an Fouqués Roman-

---

Rückert gehört hierher die Strophe „O wenn ich doch das Rädlein wär — So wollt' ich Lieb ihr sausen; Und wär' ich der Mühlbach unterher . . .“ („Ges. Gedichte“ Frankf. 1843, II, 83).

zenzyklus „Todtenliebe“ („Gedichte“, Wien, 1819, 3. Th. S. 44 ff.) erinnert werden, von dem die Gedichte „Die Umarmung“ und der „Abschied“ in Betracht kommen; hier ist umgekehrt die Situation so gefasst, dass das Mädchen den toten Geliebten im Grabe aufsucht. — Eichendorff hat das Motiv der Vampyrbraut nochmal 1828 in dem Gedicht „Die späte Hochzeit“; es schliesst (I, 331):

„Sie schlägt zurück ihr Goldgewand,
Da schauert ihn vor Lust,
Sie langt mit kalter, weisser Hand
Das Herz ihm aus der Brust.“

Ein dem eben besprochenen verwandtes uraltes[24] Motiv der Volkssage und des Volksliedes ist in Heines Romanze „Die Grenadiere“ (Jl, Rm 6) zur Geltung gekommen. Schon Hessel (Dichtungen, S. 333, zu Nr. 246) hat hier auf jene Stelle in Heines 1826 geschriebenem „Buch Le Grand“ hingewiesen, wo er (III, S. 164 f.) folgenden, jedenfalls wirklich — und zwar, wie noch zu zeigen sein wird, 1819, nicht, wie Hessel annimmt, 1816 — erlebten Vorgang im Düsseldorfer Hofgarten erzählt: „Während ich, auf der alten Bank des Hofgartens sitzend, in die Vergangenheit zurückträumte, hörte ich hinter mir verworrene Menschenstimmen, welche das Schicksal der armen Franzosen beklagten, die im russischen Kriege als Gefangene nach Sibirien geschleppt, dort mehrere lange Jahre, obgleich schon Frieden war, zurückgehalten worden und jetzt heimkehrten. Als ich aufsah, erblickte ich wirklich diese Waisenkinder des Ruhmes; durch die Risse ihrer zerlumpten Uniformen lauschte das nackte Elend, in ihren verwitterten Gesichtern lagen tief klagende Augen, und obgleich verstümmelt, ermattet und meistens hinkend, blieben sie doch immer in einer Art militärischen Schrittes, und seltsam genug! ein Tambour mit einer Trommel schwankte

24. Vergl. Vilmar, Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes. Marb. 1886, S. 167.

voran; und mit innerem Grauen ergriff mich die Erinnerung an die Sage von den Soldaten, die des Tages in der Schlacht gefallen und des Nachts wieder vom Schlachtfelde aufstehen und mit dem Tambour an der Spitze nach ihrer Vaterstadt marschieren, und wovon das alte Volkslied singt:

„Er schlug die Trommel auf und nieder,
Sie sind vorm Nachtquartier schon wieder
Ins Gässlein hell hinaus,
Trallerie, Trallerei, Trallera
Sie ziehn vor Schätzels Haus.
Da stehen morgens die Gebeine
In Reih und Glied wie Leichensteine,
Die Trommel geht voran,
Trallerie, Trallerei, Trallera
Dass Sie ihn sehen kann".

So weit Heine. Es ist nun wohl sicher, dass nicht nur der hier erzählte Vorgang, sondern auch die erwähnte „Sage" und das „Volkslied" für die Gestaltung der ebenfalls noch 1819 (vergl. I, 39, Fussn.) geschriebenen Romanze „Die Grenadiere" bestimmend wurden, insonderheit eben für deren Schlusswendung:

„Dann steig ich gewaffnet hervor aus dem Grab."[25]

Das Volkslied, von dem Heine die beiden letzten Strophen, allerdings nicht ganz genau (vergl. III, S. 164 Fussn.) zitiert, erzählt (W 46 „Rewelge") von einem Trommler, der auf den Tod verwundet, doch seine Trommel noch rührt, dadurch seine gefallenen Kameraden wieder auferweckt, mit ihnen den Feind schlägt und dann vor Liebchens Haus zieht.

---

25. Heller (a. a. O. II, 19) verweist auf Eichendorffs — 1809 geschriebenes — Gedicht „Klage" (I, 111), das ein auch in der Ausmalung der Situation ähnliches Motiv als Wunsch gestaltet hatte: Der Dichter wünscht, vom Leben abgeschieden, „zu Häupten den guten Degen", solange im tiefsten Wald liegen zu können, bis einst bessere Zeiten kommen; „da gibt's was zu singen und schlagen — Da wacht, ihr Getreuen, auf."

Die drittletzte Strophe, die in unserem Zusammenhange vor allem in Betracht kommt, lautet:

„Er schlägt die Trommel auf und nieder,
Er wecket seine stillen Brüder,
Sie schlagen ihren Feind,
Tralali, Tralaley, Tralala,
Ein Schrecken schlägt den Feind."

In Grimms „Deutschen Sagen" (a. a. O. Bd. I, S. 424, Nr. 327, mit der Ueberschrift „Tote aus den Gräbern wehren den Feind"), die Heine später zu den „Elementargeistern" vielfach benützte, wird die gleiche Anschauung als der deutschen Sage zugehörig in folgender Fassung nachgewiesen:

„Wehrstedt, ein Dorf nahe bei Halberstadt, hat nach der Sage seinen Namen davon erhalten, dass bei einem gefahrvollen Ueberfall fremder Heiden, da die Landesbewohner der Uebermacht schon unterlagen, die Toten aus den Gräbern aufstanden, diese Unholde tapfer abwehrten und so ihre Kinder retteten."

Der der „Sage" und dem „Volkslied" gemeinsame Zug, den Heine übernommen hat, ist also das Motiv, dass Tote wieder aufleben, um zu kämpfen und sich dem, was ihnen das Liebste ist — in der Sage hier die „Kinder", im Volkslied das „Schätzel", bei Heine der „Kaiser" — zu erhalten.

So ist hier — zugleich mit der Verherrlichung der Dienstmannentreue — einem alten deutschen Volksglauben durch den Kunstdichter die klassische Form zuteil geworden, in der allein diesem Glauben ein unvergängliches Leben gesichert wird.

Hessel, der an der Annahme festzuhalten scheint[26] — die sich auf Heines spätere Aeusserungen (I, 39 Fussn. und I, 490) stützt —, dass „Die Grenadiere" schon 1816 gedichtet seien, glaubt darum auch, jenen Vorgang im Düssel-

26. Vergl. auch seinen Aufsatz „Die metrische Form in H.'s Dichtungen" Zeitschr. für den deutschen Unterricht Bd. 3, S. 55.

dorfer Hofgarten auf das Jahr 1816 verlegen zu sollen. Dies geht aber nicht an. Heine sagt selbst kurz vorher im „Buch Le Grand", Kap. (III, 161): „Denselben Tag war ich zur alten Vaterstadt zurückgekehrt", und zwar war dies, wie alle nun (S. 161—164) folgenden Ausführungen ausdrücklich besagen, nach langer Abwesenheit: niemand in Düsseldorf erkennt ihn mehr. Das deutet darauf, dass Heine jene Zeit im Auge hat, als er im Sommer 1819 (Elsters Einleitung zu Bd. I, S. 13) nach dreijährigem (ebenda S. 11) Aufenthalt in Hamburg nach Düsseldorf zurückgekehrt war, um sich für die Universitätsstudien vorzubereiten. Er nennt sich selbst (Buch Le Grand, Kap. III, S. 161) einen „jungen Menschen von studentischem Ansehen". „Es war ein kalter, fröstelnder Herbsttag," kurz bevor er nach Bonn ging. Darf man also annehmen, dass jene Szene — die nicht als ein tatsächliches Erlebnis zu fassen, kein Grund vorliegt — wirklich die unmittelbare Anregung zu Heines Grenadieren abgegeben hat — und dazu hat man, wenn man sich die in den 2 ersten Strophen geschilderte Situation vergegenwärtigt, allen Grund — so wäre hiermit vielmehr ein neuer Beweis dafür erbracht, dass „Die Grenadiere" nicht vor 1819 entstanden sind. — In der Zeile (Str. 1) „Und als sie kamen ins deutsche Quartier" liegt, was nur nebenbei bemerkt sei, vielleicht ein Anklang vor an die Zeile des Volksliedes (Str. 2) „Tragt mich in mein Quartier"; das Wort „Quartier" steht hier wie dort am Versschluss und ist beidemale durch Reim gebunden. — Auf die Anlehnung an die schottische Ballade „Edward" hat Elster in seiner Ausgabe (VII, S. 624) hingewiesen.

In diesen Zusammenhang ist auch das Motiv des Totentanzes zu stellen, das Heine in Tr 8 (I, 22; geschr. 1816) ausführlich behandelt und auf das er nochmal kurz zurückkommt in dem schon erwähnten LJ 32 (I, 77; geschr. 1822), wo es in der 3. Strophe heisst:

„Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft,
Sie tanzen im luftigen Schwarme".

Die Einführung des Motives in Tr 8 ist ähnlich wie in einem Lied des W (S. 612 „Vision"), auf welches schon Goetze (a. a. O. S. 7) hinwies. Das Volkslied beginnt:

„Ueber den Kirchhof ging ich allein
Zu meines Liebchens Kämmerlein,
Und als ich wollt von dannen gehn,
Da hielt es mich, ich muss da stehn.

Heine:

„Ich kam von meiner Herrin Haus,
Und wandelt' in Wahnsinn und Mitternachtsgraus.
Und wie ich am Kirchhof vorübergehen will,
Da winken die Gräber ernst und still",

und weiter heisst es dann in dem Gedicht des W (3. Strophe):

„Da hebet sich des Grabes Stein
Und geht hervor ein weis Gebein."

An den sonstigen Inhalt der „Vision" (Zwiegespräch zwischen der Seele und Leib) hat sich Heine in keiner Weise angelehnt.[27] — Es sei nur noch daran erinnert, dass Kerner

---

27. Der weitere Inhalt von Tr. 8 hat eine eigene Literatur hervorgerufen. Rudolf Zenker (Ztsch. f. vgl. Litt. Gesch. N. F. VII S. 245f. „Heines achtes Traumbild und Burn's Polly Beggars") deckt die Aehnlichkeit der Situation bei Heine mit der in Burns „Jolly Beggars" auf: Hier wie dort eine Art Rundgesang; bei Burns ein Invalide, eine Dirne, ein Clown, eine Diebin, ein Geiger, ein Kesselflicker, ein umherziehender Poet — bei Heine ein Spielmann, ein Schneidergeselle, ein Dieb, ein Schauspieler, ein Student, ein Page, ein Jäger — 7 Personen hier wie dort. Auch Einzelheiten stimmen überein, z. B. in der Schilderung des lärmenden Gebahrens, wie ferner bei Burns der Geiger mit der Fidel, so begleittet bei Heine der Spielmann seinen Gesang mit der Zither; wie der Poet bei Burns ist es bei Heine der Spielmann, der die Reihe der Solovorträge abschliesst. Greinz (a. a. O. S. 21—22) weist auf die Form des volkstümlichen Kranzsingens hin: „Ein Wanderer tritt in den Kreis der Jugend. Er bringt den ersten Kranz mit, um den sich ein Wettsingen entspinnt. Eine Person, welche einen Kreis von Zuhörern und Sängern um sich gesammelt hat, gibt dem

in dem Gedicht „Des Arztes Traum“ eine ähnliche Situation verwertet hat: Der Arzt träumt, nachts auf dem Kirchhof zu sitzen; da steigen die Toten, die er im Leben behandelt, aus ihren Gräbern und werfen ihm vor, wie er sie durch falsche Behandlung vor der Zeit dem Tode überliefert habe; zuletzt kommt der Tod selbst, und die Leichen preisen ihn — auch hier in gemeinsamem Gesange — als ihren Retter. — Kirchhofspuk war ja auch schon in Kerners „Reiseschatten“ (zuerst 1811 erschienen), im „Todtengräber

---

Kranzsingen den Ton an. Ebenso gibt in Heines Tr. der gespenstige Spielmann den Ton an; um ihn gruppiert sich alles“. Vergl. auch noch Oskar Ebermann „Ueber Blut- und Wundsegen“ Diss. Berlin 1902. Thesen No. 3: Heines achtes Traumbild ist beeinflusst von Burns Gedicht „The jolly Beggars“. Auch die humoristische Figur des Schneiders, den Heine als 2. Person einführt, ist (vergl. Greinz a. a. O. S. 21) im Volkslied beliebt; zudem hat die ihm gewidmete Szene, wie Hessel („Dichtungen“ S. 310 zu No. 5) bemerkt, den Strophenbau und das Metrum des Volksliedes von der Höllenfahrt des Schneiders, das sich unter der Ueberschrift „Rinaldo Rinaldini“ im W (S. 345) findet; den Rinaldo Rinaldini bringt dann die sich unmittelbar anschliessende Szene in ihrer 1. Zeile — vielleicht ist Heine auf ihn eben durch die Ueberschrift jenes Volksliedes gekommen, das ihm bei der vorhergehenden Szene vorgeschwebt haben mochte. Die nächste Episode „Ich war ein König der Bretter“ geht (siehe Rich. M. Meyer in „Vierteljahrsschrift f. Littgesch. V, S. 156—57; ein kurzer Hinweis auch bei Wackernagel-Martin 2. Aufl. 1894. 2. Bd., S. 572 Anm. 38; Zur Linde — ohne Erwähnung der eben zitierten Vorgänger — macht a. a. O. S. 46 nochmals darauf aufmerksam) auf Arnims Jugendroman „Hollins Liebesleben“ zurück. Die Erzählung des 5. Geistes bei Heine stimmt, wie Hessel sagt (a. a. O.), „nach Versmass und wesentlichem Inhalt mit Bürgers „Lenardo und Blandinn“ überein“ — es ist das alte Motiv der Liebe des niedriger gestellten Mannes zum adligen Mädchen, das uns auch sonst noch beschäftigen wird; Greinz a. a. O. S. 20 zieht das Volkslied des W „der Falke“ sowie das vom „hübschen Schreiber“ heran, der für sein Liebesabenteuer an den Galgen kommen soll: „Der Anklang der folgenden

von Feldberg“ („Dichtungen“ im 1. Bd., Stuttg. 1834, S. 320 ff) zur Geltung gekommen.[28]

In den „Elementargeistern“ (IV, 392) sagt Heine einmal: „Es ist den Volkssagen eigentümlich, dass ihre furchtbarsten Katastrophen gewöhnlich bei Hochzeitsfesten ausbrechen . . . Ein düstrer Hochzeitsgast kann eintreten, den niemand gebeten hat, und den doch keiner den Mut hat fortzuweisen.“ Und weiter heisst es: „Gewöhnlich ist es ein früheres Liebesversprechen, weshalb plötzlich eine kalte Geisterhand die Braut und den Bräutigam trennt.“ So findet sich im W (S. 674 „Reit Du und der Teufel“) das Motiv, dass bei der Hochzeit des treulosen Mädchens ein geheimnisvoller Gast erscheint, von dem es dann heisst:

„Das erste, das er thäte,
Den Tanz wohl mit der Braut“;

er tanzt mit ihr zur Tür hinaus, nimmt sie mit auf sein Pferd und das Gedicht schliesst mit der Andeutung:

„Der Hals war ihr gebrochen,
Die Seel' war eigen sein.“

Auf dieses Gedicht verweist Hessel (Dichtungen, S. 325,

---

beiden Verse macht es wahrscheinlich, dass Heine auch dieses Volkslied gekannt hat; bei Heine „Zum Teufel, Gesindel! ich bin ja kein Dieb — Ich wollte nur stehlen mein trautes Lieb!“ Im Volkslied: Warum soll ich morgen hangen, Ich bin ja doch kein Dieb; Das Herz in meinem Leibe das hat die Frewlin lieb“. Auch bei der Jagd auf Turteltäubchen und dem Vergleich derselben mit dem Lieb scheint (Greinz S. 21) ein Volkslied hereinzuspielen. — Die Schlusswendung endlich geht auf Goethes „Totentanz“ zurück.

Was Zur Linde (a. a. O. S. 162) vom 8. Tr.-Bild sagt, bezieht sich — es liegt hier nur ein Druckfehler vor — auf das 7. Uebrigens hat vor ihm schon Keiter (a. a. O. S. 25) diese Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann aufgezeigt.

28. Vergl. hierzu Wackernagel-Martin 2. Aufl. 2. Bd. S. 612 Anm. 25: „Der Spuk auf dem Kirchhof ist später von Heine nachgeahmt worden“.

zu Nr. 218) in seiner Anmerkung zu Heines Gedicht „Don Ramiro“[29] (JI, Rm 9); dieses behandelt in einem ähnlichen Vorgang das obige Motiv als Vision, in der Donna Klara, von Gewissenqualen gefoltert, bei ihrem Hochzeitsfeste mit Don Ramiro zu tanzen glaubt, dem sie die Treue gebrochen. — Heine selbst erzählt an der oben zitierten Stelle den Inhalt der Romanze vom Ritter Stauffenberg, bei dessen Hochzeit plötzlich an der Saaldecke der Fuss einer Meerfei erscheint, die er treulos verlassen, und an diesem Wahrzeichen merkt der Ritter, dass er nun sein Leben verwirkt habe. In beiden Volksliedern wird also, wie dann in Heines Ramiro, die treulose Liebe durch das Dazwischentreten eines geisterhaften, gespenstischen Elementes beim Hochzeitsfeste der Strafe entgegengeführt. Greinz (a. a. O. S. 24) erinnert daran, dass vor Heine Kerner den gespenstigen Geliebten, welcher der Untreuen erscheint, behandelt hat in dem Gedichte „Herr von der Haide“, Eichendorff in dem Gedichte „Die traurige Hochzeit“;[30] bald nach Heine nochmal Kerner ein ähnliches Motiv in seinem „Graf Abertus von Calw“; zur Ergänzung mag noch bemerkt sein, dass die verwandte Situation, wie der Tod unter die Hochzeitsgäste tritt und sich die Braut zum Tanze holt, Eichendorff noch mal verwendet in dem Gedicht „Kehraus“ (I, 346; geschr. 1838):

---

29. Den Namen „Ramiro“ hat Heine vielleicht aus Loebens Romanze „Die weisse Rose“ (Asts Zeitschrift a. a. O. I, 4, 2 S. 35) übernommen; inhaltlich hat Heines Gedicht nichts mit ihr gemein; die metrische Form — spanische Trochäen mit Assonanz in der 2. u. 4. Zeile — ist die gleiche. (Nur äusserlich ist die Scheidung in Strophen bei Loeben nicht deutlich gemacht.)

30. Die Uebereinstimmung im Grundmotiv mit Heines „Don Ramiro“ erwähnt auch Heller a. a. O. II, S. 32. Auch A. L. Grimm in der Erzählung „Elsbeth, die Braut auf Burg Lindenstein“ („Cornelia“, 2. Jahrg., auf das Jahr 1817, S. 131 ff.) hatte das Motiv des Erscheinens des toten Geliebten zum Hochzeitstanz behandelt.

„Es fiedeln die Geigen,
Da tritt in den Reigen
Ein seltsamer Gast,
Kennt keiner den Dürren,
Galant aus dem Schwirren
Die Braut er sich fasst“ u. s. f.

Das Motiv, dass der Geliebte zur Hochzeit des Mädchens, das ihn zurückgewiesen, als Rächer erscheint, ist auch sonst volkstümlich; es bildet z. B. den Gegenstand der Romanze „Zaidas traurige Hochzeit“ in Herders Volksliedern (a. a. O. S. 198, Nr. 17).

Man könnte es übrigens ein Prinzip der poetischen Gerechtigkeit nennen, wenn mit einer gewissen Selbstverständlichkeit im Volkslied und so denn auch bei Heine die Ueberzeugung sich dichterisch ausspricht, dass die Treulosigkeit der Liebenden nicht ungerächt bleiben könne. Das Volkslied denkt dabei häufig an einen mehr äusserlich deutlichen Strafvollzug, wie etwa in dem Volkslied, von dem oben die Rede war, mit dem Schluss „Der Hals war ihr gebrochen, Die Seel war eigen sein“, oder es wünscht sich, dass (W 441 „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim“) den Verführer die Raben fressen, oder es heisst (Ziska a. a. O. 111):

„Und Du wiarst hald amol
Af dain Falschhaid denka!“

Bei Heine ist das Elend als ein innerlich erlebtes gefasst, z. B. in LJ 18 (I, 72) „wie sehr Du elend bist“, oder Hk „Ratkliff“ (I, S. 140) „Wie wusstest Du, dass ich so elend bin“. — Die Geliebte, die ihn zurückgewiesen, muss seelisch leiden.

Den Glauben an eine sich zweifellos durchsetzende Idee der Gerechtigkeit will ja auch Heines Belsazar eindringlich veranschaulichen: der rächende Gott straft die Ueberhebung; ein solcher Glaube gehört mit zu den Selbstverständlichkeiten des Volksgemütes, so gut wie etwa die

Ueberzeugung von der Anteilnahme der Natur am Menschenschicksal; solche Voraussetzungen bilden Grundelemente des naiven Gemütes; ihnen gegenüber gibt es keine Skepsis; der einzelne eignet sie sich nicht erst an, er hat sie als etwas ihm natürliches mitbekommen. Erst, wo sie nicht mehr sozusagen „naturhaft" vorhanden sind, wo wir allen diesen Anschauungen vielmehr als einem Produkt des Studiums, der Nachempfindung und literarischen Wiederbelebung gegenüberstehen, — da erst beobachten wir eine vielfache skeptische und in deren Gefolge willkürliche, wohl auch spielerische Behandlung solcher — ursprünglich unmittelbar lebendigen — Vorstellungen und Motive. —

In die Reihe der von Heine mit volkstümlichen Mitteln gestalteten gespenstischen Situationen gehört auch noch die von Hk 28 (I, 108):

„Sie hören pochen ans Fenster,
Und sehn eine winkende Hand;
Der tote Vater steht draussen
Im schwarzen Pred'gergewand."

Der tote Vater erscheint als Warner. Heller (a. a. O. II, 39) verweist auf Eichendorffs frühes (geschr. 1815) volkstümliches Gedicht „Der Reitersmann" (I, 321) mit der ähnlichen Situation:

„Und wie sie so grauenvoll klagte,
Klopfts draussen ans Fensterlein,
Ein Mann aus der Finsternis ragte,
Schaut still in die Stube hinein."

Hier ist es der tote Geliebte, der erscheint. Er erschiesst dann das Mädchen, das ihm die Treue gebrochen. — Das Motiv ist dem Lenorenstoff verwandt. Auch diesen hat ja Heine (Hk 22) aufgegriffen und in selbständiger Weise gestaltet; hiervon wird weiter unten noch kurz zu handeln sein.

Schliesslich ist hier noch an das gespenstische Erscheinen von Wassermann und Nixe zu erinnern, die sich (NRm

22 „Begegnung“ I, 284, geschr. 1841) beim Tanz der Menschenkinder unter der Linde begegnen; da der Wassermann in seiner Tänzerin eine Nixe erkennt, trennt er sich von ihr, denn er ist ja gekommen, um eine irdische Schöne zu sich hinabzulocken. Schon in den „Elementargeistern“ (IV, 393, vergl. Hessel „Dichtungen“ zu Nr. 235, S. 329) hatte sich Heine mit dem „Wassermann“ beschäftigt, auch schon Einzelheiten besprochen, die dann in dem Gedichte wiederkehren, z. B. die grünen Zähne des männlichen Nix, „die fast wie Fischgräten gebildet sind“, und die weiche, eiskalte Hand. Er schöpft hier aus Grimms Sagen:[31] Der Wassermann kommt hier zur Linde als ein „schön gestalteter, wohlgekleideter Jüngling“. „Er grüsste die ganze Versammlung höflich und bot jedem Anwesenden freundlich die Hand, welche aber ganz weich und eiskalt war und bei der Berührung jedem ein seltsames Grauen erregte.“ Er fordert dann ein Mädchen zum Tanz auf und nach einigem wilden Drehen springt er mit ihr in den Fluss. — Enger als Heine hatte sich Kerner an die Sage angeschlossen in dem Gedicht „Der Wassermann“.

Das Motiv, dass die Nixen die Liebe eines Menschen begehren, des Ritters, der am Strande ruht (NRm 11 „Die Nixen“; geschr. vermutlich 1839, I, 276), hatte Heine, wie er in den Elementargeistern (IV, 389) erwähnt, aus den „Dänischen Volksliedern“ gekannt, wohl aus der Herder'schen[32]

---

31. a. a. O. S. 58 No. 51 „Tanz mit dem Wassermann“ und S. 59 No. 52 „Der Wassermann und der Bauer“. Aus letzterem ist nur die Beschreibung der äusseren Erscheinung übernommen: „Der Wassermann schaut wie ein anderer Mensch, nur dass, wenn er den Mund bleckt, man ihm seine grüne Zähne sieht. Auch trägt er grünen Hut.“ — Das gleiche Motiv kannte Heine (vergl. IV, 394) auch aus den dänischen Balladen „Marsk Stig“ und „Der Meermann“.

32. Dies zeigt die Wortform „Elvershöh“, die sich nicht bei Grimm, sondern nur bei Herder findet; bei Grimm heisst es (a. a. O.

Uebersetzung (a. a. O. S. 446); Heine gibt in den Elementargeistern (IV, 389) seinen Inhalt ausführlich wieder; er selbst hat dann in seinem Gedicht der Situation das Dämonisch-Bedrohliche genommen und die — hier wie dort — im Traum geschauten Bilder mehr zum Lieblichen und Heiteren gewendet, er schliesst:

„Der Ritter ist klug, es fällt ihm nicht ein,
Die Augen öffnen zu müssen;
Er lässt sich ruhig im Mondenschein
Von schönen Nixen küssen".

Das Metrum ist das gleiche wie in Herders „Elvers Höh". — Heller (a. a. O. II, 34 f.) glaubt die „Quelle" Heines in der Eichendorff'schen Romanze „Der Gefangene" gefunden zu haben (I, 317, gedr. 1815). Davon kann natürlich keine Rede sein; man kann nur sagen, dass beide Dichter das gleiche Motiv des dänischen Liedes aufgegriffen haben, an welch letzteres sich übrigens Heine viel enger anschliesst als Eichendorff: Während bei Heine so, wie in dem dänischen Liede, gleich die erste Strophe die Situation des am Ufer ruhenden Ritters bringt, wird bei Eichendorff in den ersten 8 Strophen erst geschildert, wie ein Ritter am frühen Morgen ins Land reitet, bis er zu einer Waldwiese gelangt, wo er vom Pferde steigt und schliesslich einschlummert; es erwecken ihn dann die Küsse „einer süssen Fraue", die ihn einlädt, mit ihr in ihrem grünen Hause zu wohnen, und ihn mit weichen Armen umfängt und nimmer von ihm

---

S. 156, No. 33) „Elfenhöh" (Hessel „Dichtungen" S. 329 No. 236). Auch Heines auffallender Dativ „auf dem Schwert gestützt" (Str. 4) steht bei Herder (Str. 9) „gestützt auf seinem Schwerte". — In seiner Schrift „De l'Allemagne" (2. Bd.; gedr. 1835), aus der 1837 die 1. Hälfte der (deutsch geschriebenen) „Elementargeister" hervorging, hatte Heine (vergl. die Lesarten IV, 598 zu Seite 389—391) das dänische Gedicht, von dem er dann in den Elementargeistern nur den Inhalt angab, in engem Anschluss an das Original in's Französische übersetzt.

lässt; die Au verwandelt sich in ein „kristallnes Schloss", von gewaltigem Strome umflossen und

„Auf diesem Strome gingen
Viel Schiffe wohl vorbei,
Es konnt ihn keines bringen
Aus böser Zauberei".

Es bestehen also in der Behandlung und Ausgestaltung des Motivs gegenüber der Heine'schen Fassung mannigfache Unterschiede. Dagegen zeigt sich, wie auch Heller (a. a. O. II, 36) bemerkt, eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Eichendorff'schen Gedicht in Heines „Ilse" (I, 59). Die Nixe malt all die Seeligkeiten aus, die sie dem geliebten Erdensohne in ihrem Schlosse, in ihren weissen Armen bieten will; auch Einzelheiten der Situation und des Ausdrucks stimmen überein; so heisst es etwa bei Eichendorff (vorletzte Strophe):

„Und diese Au zur Stunde
Ward ein kristallnes Schloss",

bei Heine (drittletzte Strophe):

„Komm in mein Schloss herunter,
In mein kristallenes Schloss".

Einen „kristallenen Wasserpalast", in welchem die Nixe den Ritter umarmt hält, hatte Heine schon in dem (1821 verfassten) Prolog zu LJ (I, 65) zum Schauplatz gewählt, ebenso heisst es bei Kerner vom Wassermann: „Er führt sie in einen krystallenen Saal".

Noch einmal hat dann Heine die Situation des bei der Meerfei weilenden Erdensohnes in seiner (wohl um die gleiche Zeit wie das Gedicht „Begegnung" entstandenen) Romanze „König Harald Harfagar", die sich (vergl. Hessel Dichtungen S. 330, zu Nr. 237) zum Teil an Uhlands „Harald" anschliesst; bei Uhland wird Harald von den Elfen verzaubert, Heines König Harald ist „von Nixenzauber gebannt und gefeit"; zu vergleichen sind dann namentlich noch die letzte Strophe bei Uhland:

„Wann Blitze zucken, Donner rollt,
Wann Sturm erbraust im Wald,
Dann greift er träumend nach dem Schwert,
Der alte Held Harald",

mit der Situation der 6. Strophe bei Heine:

„Manchmal ist ihm, als hört' er im Wind
Normannenruf erschallen;
Er hebt die Arme mit freudiger Hast,
Lässt traurig sie wieder fallen."

Auf die in Uhlands „Harald" poetisch gestaltete Anschauung von den den Menschen durch die Elfen drohenden Gefahren kommt Heine ebenfalls in den Elementargeistern (IV, 390) zu sprechen, da, wo er den Inhalt der auf jene Anschauung gegründeten dänischen Ballade „Herr Oluf" erzählt; ausführlich handelt er von ihnen (S. 387—389) und allem, was mit ihnen zusammenhängt; nachdem er auch Spensers Fairy Queen herangezogen hat, frägt er: „Ist es aber wahr, dass es ein Vorzeichen des Todes, wenn man diese Elfenkönigin mit leiblichen Augen erblickt und gar einen freundlichen Gruss von ihr empfängt? Ich möchte dieses gern genau wissen, denn:

„In dem Wald, im Mondenscheine,
Sah ich jüngst die Elfen reuten;
Ihre Hörner hört' ich klingen,
Ihre Glöckchen hört' ich läuten.
Ihre weissen Rösslein trugen
Güldnes Hirschgeweih und flogen
Rasch dahin, wie Schwanenzüge
Kam es durch die Luft gezogen.
Lächelnd nickte mir die Kön'gin,
Lächelnd im Vorüberreuten.
Galt das meiner neuen Liebe,
Oder soll es Tod bedeuten?"

Neben solchen, in der Regel nicht ausdrücklich als Traumvorstellungen bezeichneten Visionen begegnen uns auch häu-

fig Träume, die der Dichter selbst schon als solche bezeichnet; vor allem ist es, wie im Volkslied, das Liebchen, das dem Liebenden im Traum erscheint; gerade in dieser Verwendung ist das Motiv altbeliebt; so haben wir z. B. im Liederbuch der Hätzlerin (a. a. O. S. 127) ein Gedicht „Von ainem lieplichen tramb ains gesellen“: „Ein Liebender kann vor Liebespein nicht einschlafen. Als es geschehen, erscheint ihm im Traum seine Geliebte, gewährt ihm eine Vergünstigung nach der anderen, und als er in seinen Forderungen immer glücklicher wird, träumt ihm, sein Geselle komme und rufe ihn, weil er die Messe verschlafen habe. Der Schreck lässt ihn erwachen“ (a. a. O. S. XVII, Nr. 5).[33] Bei Ziska (a. a. O. S. 136 „Der Traum“, Str. 2) heisst es etwa:

„Håd ma tramt, håd ma tramt,
Und im Tram han i g'lâcht,
Hab glaubt, i håb main Diarndl —
Håb iahr Haptbolsterl g'hâbt“,

im W („Abschiedszeichen“, Str. 2), S. 253):

„Wenn ich des Nachts lieg schlafen,
Mein Feinslieb kommt mir für,
Wenn ich alsdann erwache,
Bei mir ich niemand spür;
Bringt meinem Herzen Pein“,

oder S. 659 („Abendsegen“, vorletzte Strophe):

„Und treibt ihr Träume ja ein Sinnenspiel mit mir,
So stellt in süsser Ruh mir meine Freundin für“,

S. 609 („Liebesklagen des Mädchens“):

---

33. Vergl. auch noch Benezé: Das Traummotiv in der mittelhochdeutschen Dichtung bis 1250 und in den alten deutschen Volksliedern. Halle 1897 S. 13: „So beseligt denn auch den Minnenden im Traume die hohe Herrin durch ihre Nähe“ u. s. w.; ein hierhergehöriges Beispiel auch auf S. 18 „unt wenne ich slâf, si gêt mir fûr diu ougen.“

„Ein Traum mit grossem Schrecken
Thut mich gar oft aufwecken“,

S. 273 („Ritter Peter von Staufenberg“, 1. Romanze, 5. Str.):

„Ich sah euch oft im tiefsten Traum“,

bei Heine Hk 49:

„Wenn ich auf dem Lager liege,
In Nacht und Kissen gehüllt,
So schwebt vor mir ein süsses,
Anmutig liebes Bild“,

Tr 6:

„Im süssen Traum bei stiller Nacht
Da kam zu mir mit Zaubermacht,
Mit Zaubermacht die Liebste mein,
Sie kam zu mir ins Kämmerlein“,

Tr 8:

„Ich lag und schlief und schlief recht mild,
Verscheucht war Gram und Leid;
Da kam zu mir ein Traumgebild,
Die allerschönste Maid“,

LJ 5:

„Dein Angesicht so lieb und schön,
Das hab ich jüngst im Traum gesehn“,

LJ 56:

„Allnächtlich im Traum seh ich dich,
Und sehe dich freundlich grüssen“,

Tr 2:

„Ein Traum gar seltsam schauerlich
Ergötzte und erschreckte mich“,

LJ 18, Str. 2:

„ . . . Ich sah Dich ja im Traum“,

Nl I, 9 (II, S. 7):

„Und als ich fast im Schlafe lag,
Hat mich ein Traum zu ihr gebracht“.

Auch der Anfang „Mir träumte“ bezw. „Mir träumt“, der sich bei Heine 6 mal findet, ist durchaus volksliedmässig.

So hatte schon Hölty in einem volkstümlichen[34] Liede gedichtet „Mir träumt, ich wär ein Vögelein," Kerner in dem Gedicht „Der schwere Traum", das dann ins W (S. 392, „Ikarus") überging, „Mir träumt', ich flög' gar bange"; in einem Lied bei Büsching (a. a. O. S. 97, Nr. 41 „Traum") heisst es:

„Mir träumt in einer Nacht gar spät,
Wie ich mein Feinslieb bei mir hät",

bei Eichendorff „Mir träumt', ich ruhte wieder" („Nachtklänge" 4; I, 231, geschr. 1835)[35]

---

34. Vergl. Heinrich Lohre „Von Percy zum Wunderhorn" Berlin 1902. S. 5 Abschnitt 2.

35. Eine romantische Besonderheit in der Verwendung des Traummotivs bespricht noch Zur Linde (a. a. O. S. 148) mit Hinweis auf Novalis und Brentano: „Der quälende Gedanke an ein Vorkommnis im Traume, auf das man sich trotz aller Anstrengung nicht besinnen kann"; er findet sich bei Novalis an einer Stelle: „Sie legte ihm ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Grossvater rief, und er aufwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen"; ebenso wird im Godwi einmal beim Erwachen das dumpfe Gefühl von etwas, an das man sich nicht mehr erinnern kann, geschildert (2, 372); von Heine gehört hierher LJ 56 (I, 87) „Allnächtlich im Traume sah ich dich", das Gedicht schliesst „Du sagst mir heimlich ein leises Wort, — Und gibst mir den Strauss von Cypressen. — Ich wache auf und der Strauss ist fort, — Und das Wort hab ich vergessen;" ausserdem noch eine Stelle aus den Briefen an Lewald „Ueber die französische Bühne" (Werke V, S. 505): „ . . . . und da träumte mir . . . Endlich schlug die schwere Notredame-Glocke, und ich erwachte. Und nun grüble ich schon eine Stunde darüber nach: was eigentlich die nackten Leute unter dem Pont-neuf suchten? Ich glaube, im Traume wusst' ich es und habe es seitdem vergessen." Einen Hinweis auf Novalis bringt auch Hessel Köln. Zeitung 1887 No. 146 vom 2. Mai, ebenso „Dichtungen" (a. a. O.) S. 315 zu No. 65.

Ebensowenig hat sich Heine das in den Volksliedern so vielfach verwendete Motiv des Rittes, dem ja schon Bürger (vergl. Netoliczka a. a. O. S. 21) in seiner „Lenore“ und im „Wilden Jäger“ so grosse Wirkungen verdankte, entgehen lassen. Vor allem der Liebende wird, wie Hessel bemerkt, häufig reitend dargestellt. So heisst es bei Heine JL, Rm 13:

„Herr Ulrich reitet im grünen Wald“,

LJ 58, Str. 1—2:

„Gehüllt im grauen Mantel
Reite ich einsam im Wald.
Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus“,

JL, Rm 2:

„Ein Reiter durch das Bergthal zieht“,

Nl I, 18, Str. 1:

„Mir ist, als jagt' ich zu Rosse,
Und jagte wieder mit liebender Glut
Nach meiner Liebsten Schlosse“,

N, Rm 13, Str. 3:

„Ein Reuter reutet den Fluss entlang,
Er grüsst so blühenden Mutes“.

Ganz ähnliche Situationen bietet das W:

S. 704:

„Ich ritt durch einen grünen Wald“,

S. 647:

„Spazieren wollt' ich reiten
Der Liebsten vor die Thür“,

S. 651:

„Da kam ein Reuter daher geritten,
Er grüsst die Jungfrau reine“,

S. 38:

„Sie ging wohl in das grüne Holz,

Da kam ein Reuter geritten stolz".

Zu anderen Situationen hat Heine das Motiv des Rittes zweimal verwendet: Nl III, 8 (II, S. 116 „Der Helfer"); geschr. 1850 und RoHi „König Richard" (I, S. 357); geschr. 1851 (?).

Auch das Kranzmotiv kehrt bei Heine wieder:

„Die Schäferin seufzt aus tiefer Brust:
Wem geb' ich meine Kränze",

Im W war es vertreten an Stellen wie (S. 694):

„Sie windet und bindet
Gar zierlich und fein
Ihrem Herzallerliebsten ein Kränzelein",

oder (S. 23):

„Mein Lieb gab mir ein Kränzelein".

Die Verwendung des „Echos" in Heines JL, Rm 2, das der Dichter, in feinerer Behandlung, als „Bergstimme" einführt, lag gleichfalls im Volkslied (W S. 228 „Der beständige Freyer") vor, wo es ebenso immer am Schluss der Strophe wiederkehrt. Das „Echo" (oder „Wiederschall") war (vergl. Ettlingers Anmerkung W S. 228) „eine beliebte poetische Spielerei des 16. und 17. Jahrhunderts".[36]

Volkstümlich ist auch die Nachahmung von Vogellauten in Heines NF 9 (I, 207):

„Im Anfang war die Nachtigall
Und s a n g das Wort: Z ü k ü h t! Z ü k ü h t!"

Brentano hatte schon mit ihr gespielt (vergl. Richard M. Meyer „Die Formen des Refrains" a. a. O. S. 17, β), bei Ziska lag sie vor in Versen wie, S. 98:

---

36. Auch Tieck hatte es nicht selten verwendet. Vergl. Petrich (a. a. O. S. 143), der seinen Gebrauch auf spanische Einflüsse zurückführt. Doch handelt es sich bei Tieck mehr blos um Klangwirkungen, während der volkstümliche Dichter sich in einer Art inneren Vehältnisses zum Echo befindet; er befragt es wie ein seelisches Wesen und setzt es so in eine naive Beziehung zu sich,

„Von Linz af Naibau
Dås san kloani drai Schtind,
Då hear i an'n Fink'n
Dear „zizi, raid hearzua“ singt.
Singt ållwal: „zizi, raid hearzua!“
Du hearzigs schen's Kind
Du bist jå main Diarnd'l
Båld kimm i fain g'schwind“.

S. 97:

„Drenthalb'n bai Ebasbearg
Hab i an'n Vog'l g'heart,
Nid waid von Evading
Då schlågt a Fink.
Den Fink, den muass i hab'n,
Wal a so schen tuat schlag'n
Juss wal a schlågt,
Als wiå main Diårndl sågt:
„Bai da Nacht!“
„Bai da Nacht!“

Gewiss war auch schon Walthers „tandaradei“ als Nachahmung des Nachtigallengesanges gemeint; und nicht, wie man wohl geglaubt hat (Bartsch-Golther a. a. O. XXIX) als ein „Jodelruf“. — Von Heine gehört hierher wohl auch Tr 8 (I, 27):

„Der Rabe rief „Kopf — ab! Kopf — ab!“

War schon bei den formelhaften Wendungen auf die Bevorzugung der Dreizahl hinzuweisen, so ist hier nachzutragen, dass wir ihr im Volkslied und bei Heine begegnen namentlich im Motiv des Verhältnisses zu mehreren Geliebten, die eine verschiedene Behandlung erfahren. Ein Gedicht bei Ziska (a. a. O. S. 194) beginnt:

„Drai Biaberln håb i schon —
Oan'n tuå-r-i liåb'n
Und 'n zwait'n tuå-r-i moastan,
Und 'n drit'n sekiarn!“

Von Heine wäre hierherzustellen Nl I, 40 (II, S. 21):

„Das macht den Menschen glücklich,
Das macht den Menschen matt,
Wenn er drei sehr schöne Geliebte
Und nur zwei Beine hat.
Der einen lauf ich des Morgens,
Der andern des Abends nach;
Die dritte kommt zu mir des Mittags
Wohl unter mein eignes Dach".

Dagegen hat Heine das im Volkslied so häufige Motiv, dass die Erkorene unter den 3 Mädchen nicht mit Namen genannt wird (z. B. W 64 „Die Dritte, die will ich nicht nennen, Die sollt mein eigen sein") nicht aufgenommen; er dichtet viel mehr in dem hier in Betracht kommenden, schon früher erwähnten Gedichte Hk 15 (I, 103):

„Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein feines Schloss,
Da wohnen drei schöne Fräulein,
Von denen ich Liebe genoss.
Sonnabend küsste mich Jette,
Und Sonntag die Julia,
Und Montag die Kunigunde,
Die hat mich erdrückt beinah".

Die Ahnung neuer Liebe spricht sich im Volkslied aus gerade so wie bei Heine im Zusammenhalt mit der neuerwachenden Natur:

„Zwoa Ros'n im Goart'n,
Drai Jülling im Wåld,
In a kraizsaubas Diarnd'l
Valiåb i mi båld."
(Ziska a. a. O. S. 118, Str. 2.)

„Es hat die warme Frühlingsnacht
Die Blumen hervorgetrieben,
Und nimmt mein Herz sich nicht in acht,
So wird es sich wieder verlieben."

(Heine NF 10; I, 208)

Von dem Parallelsetzen von Naturgeschehen und Menschenschicksal ist weiter unten noch zu handeln.

Die im Volkslied oft dargestellte Situation, dass das Mädchen am Fenster steht, während der Geliebte unten vorbeizieht, die dann Uhland[37] häufig verwendet hat, kehrt bei Heine wieder in den Liedern „Die Fensterschau" (JL 12; I, 48):

„Der bleiche Heinrich ging vorbei,
Schön Hedwig lag am Fenster",

und Hk 82, Str. 2 (I, 132):

„Und morgen verlasse ich wieder das Städtchen,
Und eile fort im alten Lauf;
Dann lauert am Fenster mein blondes [Mädchen
Und freundliche Grüsse werf ich hinauf."

Die verwandte Situation in Heines Gedicht „Wasserfahrt" (JL, Rm 14; I, 49):

„Ich kam schön Liebchens Haus vorbei,
Die Fensterscheiben blinken;
Ich guck' mir fast die Augen aus,
Doch will mir niemand winken",

erinnert, was hier noch bemerkt sein mag, zum Teil auch im sprachlichen Ausdruck, an Wilhelm Müllers Verse:

„Und gucke mir die Augen
Nach ihrem Fenster blind",

in seinem Gedicht „Einkleidung". Es beginnt:

„Sie stand im Kinderröckchen
Noch gestern vor der Thür,
Heut sitzt sie hinterm Fenster
Und stellt ein Mädchen für".

---

37. Vergl. Georg Hassenstein „Ludwig Uhland. Seine Darstellung der Volksdichtung und das Volkstümliche in seinen Gedichten." Leipzig 1887. S. 168.

Ein dem Volkslied sinnig abgelauschter Zug ist der, dass an Liebchens Fenster die Schwalben bauen:

„Die Schwalben, Deine Schwestern,
Die können's Dir sagen, mein Kind,
Sie wohnen in klugen Nestern,
Wo Liebchens Fenster sind."
(Heine Hk 4, Str. 2; I, 97.)

Denn da, wo ein Schwalbenpaar nistet, wohnt nach dem Volksglauben das Glück.[38]

Es gilt ferner von Heines Gedichten, was er selber in der „Romantischen Schule" (3. Buch; V, S. 310) von den Liedern des Wunderhorns sagt: „Die Linde spielt eine Hauptrolle in diesen Liedern, in ihrem Schatten kosen des Abends die Liebenden, sie ist ihr Lieblingsbaum und vielleicht aus dem Grunde, weil das Lindenblatt die Form eines Menschenherzen zeigt." Er hatte ja auch gedichtet (NF 31, Str. 3):

„Sieh dies Lindenblatt! Du wirst es
Wie ein Herz gestaltet finden;
Darum sitzen die Verliebten
Auch am liebsten unter den Linden",

und selber solche Situationen ausgeführt, an Stellen wie

„Wir sassen unter der grünen Lind'
Und hielten uns lieb umfangen",

LJ 52 (Str. 1):

„Wir sassen unter dem Lindenbaum,

---

38. Goetze a. a. O. S. 15. Im Interesse der Vollständigkeit seien noch einige Motive erwähnt, auf die schon Goetze hingewiesen hat. LJ. 24 (Goetze a. a. O. S. 12) „bietet das im Volkslied oft verwertete Motiv von der Kläffer Zungen" (vergl. auch Aliskiewicz a. a. O. S. 37 unten); natürlich ist das Gedicht durchaus aus Heines eigenem Erleben heraus entstanden. Hk. 66 (Goetze S. 17) nimmt in der Ausmalung des Lebens im Himmel ein im Volkslied gern behandeltes Thema auf. In Hk 82 (Goetze S. 18) ist, wie oft im Volkslied, die Mutter als das Hindernis zwischen den Liebenden eingeführt.

Und schwuren uns ewige Treue“,

Nl 57 (Str. 1):

„Wir sassen unter der grünen Lind
In blauen Sommernächten“,

NF 31 (Str. 2):

„Lieblich lässt es sich, Geliebter,
Unter dieser Linde sitzen“.

Ganz so hatte er im W finden können:

W S. 201 („Weltende“, Str. 2):

„Als ich zu der Linden kam
Sass mein Schatz daneben“,

S. 685 („Und diess und das und das ist mein“):

„Gestern Abend sah ich sie
Unter einer Linden“,

S. 38 („Liebesprobe“):

„Es sah eine Linde ins tiefe Thal,
War unten breit und oben schmal,
Worunter zwei Verliebte sassen“.

Und auf der Linde sitzt die Nachtigall:

W S. 656 („Warnung“, Str. 1):

„Die Trutschel und die Frau Nachtigall,
Die sassen auf einer Linden“,

S. 697 („Jahreszeiten“, Str. 3):

„Da steht eine grüne Linde,
Darauf satz die Frau Nachtigall
Und sang von heller Stimme“,

S. 457 („Wächter, hüt Dich bas“, Str. 6):

„Auf grüner Linde drüber
Frau Nachtigall sass und sang“;

bei Heine NF 3 (Str. 2):

„Auf grüner Linde sitzt und singt
Die süsse Philomele“,

NF 5 (Str. 2):

„Die Nachtigallen singen
Herab aus der laubigen Höh“,

Hk 87 (Str. 2):

„Ueber mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im Traum“.[39]

Die Nachtigall ist, wie Brandes sagt (a. a. O. S. 141), unter Heines Behandlung geradezu „zum rein heraldischen Vogel im Wappenschilde der Liebe geworden“; allein von den 44 Gedichten des NF begegnet sie uns in nicht weniger als 15 Gedichten. Der Eingang von NF 9 „Im Anfang war die Nachtigall“ bringt Brandes (a. a. O. S. 177) in Zusammenhang mit den Versen aus den Vögeln:

„Liebliche, Du helle,
Liebste der Vögelein,
Waldes Sängerin, Nachtigall“ u. s. w.

---

39. Ob man übrigens hier mit Heller (a. a. O. II. S. 22) das „Bett“ als das Grab zu deuten hat, ist doch recht fraglich; irrtümlich ist auf jedem Fall die Zurückführung der einzelnen Elemente dieses Gedichts auf Eichendorff: Heller sagt „Den Tod fasst Heine ganz in Eichendorffischer Manier als stille Nacht“; nun ist aber das Gedicht „Der Einsiedler“ (I, 275, namentlich Str. 3), das er zum Beweis anführt, erst 1837 gedruckt, übrigens ist auch hier mit der Nacht zunächst wohl nicht der Tod angesprochen; den Vers „Der Tag hat mich so müd gemacht“ bei Eichendorff wird man als zufällig gleichlautend mit Heines „Der Tag hat mich müd gemacht“, nicht als Entlehnung fassen wollen; jedenfalls kann ihn nach dem oben Gesagten nicht wie Heller meint, Heine von Eichendorff übernommen haben. Auch die beiden Gedichte „Nachklänge“ 2 (I, 230) und „Vesper“ (I, 245), die die Erwähnung des Lindenbaumes auf dem Grab als von Eichendorff übernommen erweisen sollen, sind später entstanden, das eine 1823, das ander 1828. — Von der Linde auf dem Grab wird oben noch die Rede sein. Eichendorffs Cyklus „Auf meines Kindes Tod“, das die Weiden auf dem Grab bringt, ist ebenfalls späteren Datums (1832); ebenso endlich das Gedicht „Die Nachtigallen“ (I, 246; gedr. 1841), welches das Träumen im Grabe erwähnt.

Auch Uhland, dessen Dichtungen Heine, wie er (in der „Romantischen Schule"; V, S. 344) sagt, schon als Knabe kannte, hatte vereinzelt die Linde so, wie das Volkslied verwendet, z. B. in dem Gedicht „Die Zufriedenen", welches beginnt:

„Ich sass bei jener Linde
Mit meinem trauten Kinde",

und Wilhelm Müller hatte z. B. gedichtet („Die dürre Linde", Str. 1):

„Bis unter den grünen Lindenbaum,
Herzliebste, geh mit mir".

Auch das Grab ist unter der Linde: W S. 167 („Rosmarien", Str. 4):

„Lieg bei dir unter Linden,
Mein Todtenkränzlein schön",

Wilhelm Müller („Die dürre Linde", Str. 7):

„Dort unter dem dürren Lindenbaum,
Da liegt ein hohes Grab",

Heine (N „Tragödie" 3; I, 264; geschr. 1829):

„Auf ihrem Grab, da steht eine Linde".

Von anderen Bäumen wird, worauf schon von Hessel hingewiesen ist, im Volkslied und bei Heine der Hollunder als Liebeszeuge genannt, W:

„Wohl dort am Hollerstrauch wo wir gesessen",

Heine („Ritter Olaf", NRm 10, III; I, 276):

„Ich segne auch den Hollunder Baum,
Wo du dich mir ergeben".

Und neben der Nachtigall wird vereinzelt im Volkslied wie bei Heine die Drossel genannt: Im W z. B. in dem oben schon zitierten Gedicht (W S. 656) „Die Trutschel und die Frau Nachtigall"; bei Heine Hk 4 „Die Drossel sitzt in der Höh". Aus dem Volkslied angelesen hat sich Heine wohl auch die dort so häufig erwähnten „Turteltäubchen". Ich zitiere aus W:

S. 51 („Sollen und Müssen", Str. 4):

„Das Turteltäubchen hilft mir nicht",

S. 185 („Ulrich und Aennchen", Str. 11):

„Ich schoss ein Turteltäubelein",

S. 617 („Liebesnoten"):

„Wie zwei Turteltäublein schweben",

aus Herder (a. a. O. S. 366, wieder im 3. Buch, Nr. 34 „Das Thal der Liebe", Str. 3):

„Girrt, ihr treuen
Turteltäubchen".[40]

Heine verwendet sie zweimal: Tr 8 (I, S. 27; geschr. 1816):

„Was koset dort? Was schnäbelt fein?
Zwei Turteltäubchen mögens sein",

und in dem im Volksliedton gehaltenen Lied, das er den Almansor (II, S. 276; Nr. 3; geschr. 1823) singen lässt:

„Wollust atmend in der Schwüle,
Schnäbeln weisse Turteltäubchen".

Zum Requisit der Ausstattung düsterer Szenen gehört der Rabe, nach dem Volksglauben der Vorbote nahen Unheils; ich stelle nur hierher aus Kerner „Episteln" 3, letzte Strophe:

„Aber weh! o wehe Mädchen!
Siehst Du dort nicht jenen Raben?
Aechzend fliegt er durch den Himmel,
Und verlöscht mit schwarzem Fittich
Mein Gemälde, weh! o weh!"

aus Heine Tr 8 (I, 27):

„Bald drauf ein Zug mit Henkersfron —
Ich selbst dabei als Hauptperson —
Den Wald durchzog. Vom Baum herab
Der Rabe rief: Kopf — ab! Kopf — ab!"

und LJ 25, Str. 2 (I, 75):

---

40. Herder, in seinen Paramythien, in „Die Schöpfung der Turteltaube" hatte von den sich liebenden Menschenkindern erzählt, die von Venus in Turteltäubchen verwandelt worden waren und als solche in treuer Liebe lebten; so sind sie früh als Vorbild zärtlicher Liebe gefasst worden.

„Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüsste verdrossenen Blicks;
Da sagten wir frostig einander: „Lebwohl!“
Da knickstest Du höflich den höflichsten Knicks“.

Diese Strophe bietet zugleich auch ein Beispiel für jenes „Parallelgehen“ (Elster „Buch der Lieder“ a. a. O. S. LXXVI) zwischen Naturvorgängen und Menschenschicksalen, das bei Heine zu so bedeutender Verwendung gelangt. Auch hierin konnte schon das Volkslied vorbildlich sein. So heisst es etwa im W („Tanzreime“, S. 686, aus Asts Zeitschrift, Str. 3):

„Bin ich oft mit meinem Schätzchen
In den Wald hineingegangen,
Und die Vöglein haben gesungen
Nach meinem Verlangen“.

Oder S. 684 („Aus dem Odenwald“, Str. 1 und 5):

„Es steht ein Baum im Odenwald,
Der hat viel grüne Aest;
Da bin ich schon viel tausendmal
Bey meinem Schatz gewest.

. . . . . .
. . . . . .

Und als ich wiederum kam zu dir,
Gehauen war der Baum,
Ein andrer Liebster steht bei ihr,
O du verfluchter Traum.
Der Baum, der steht im Odenwald,
Und ich bin in der Schweiz,
Da liegt der Schnee, und ist so kalt,
Mein Herz es mir zerreisst“.

Oder S. 252 („Abschiedszeichen“, Str. 1):

„Wie schön blüht uns der Mayen,
Der Sommer fährt dahin,
Mir ist ein schön Jungfräuelein
Gefallen in meinen Sinn“,

oder es ist W 441 („Des Pfarrers Tochter von Taubenheim“)

davon die Rede, dass an der Stelle, wo der Kindsmord verübt wurde, das Naturleben absterbe, Str. 1 und 2:

„Da wächst kein grünes Gras,
Da wachsen keine Rosen,
Und auch kein Rosmarein,
Hab ich mein Kind erstochen
Mit einem Messerlein."[41]

Heine hat diesen Parallelismus häufig; freilich macht er hier oft genug den Eindruck einer bewussten Komposition, die bis ins einzelne durchgeführt wird, und man glaubt nicht recht an ein wirklich vorhandenes naives Gefühl für die Zusammengehörigkeit von Natur und Menschenleben; es ist zu viel mit technischem Raffinement gearbeitet; ich denke hier an Stellen wie (Zg 10 „Lebensfahrt", I, 308; geschr. 1843):

„Ein Lachen und Singen! Es blitzen und gaukeln
Die Sonnenlichter. Die Wellen schaukeln
Den lustigen Kahn. Ich sass darin
Mit lieben Freunden und leichtem Sinn.
. . . . . .
. . . . . .
Und das ist wieder ein Singen und Lachen —
Es pfeift der Wind, die Planken krachen —
Am Himmel erlischt der letzte Stern —

41. Gewiss schwebt im Volkslied der oben angegebene Gedanke, dass also das Absterben der Natur als Folgeerscheinung der grausigen Tat zu deuten wäre, vor; dagegen fühlt man aus Bürgers Ballade jenen Zusammenhang nicht mehr so heraus; vielmehr schildert hier der Dichter nur den Ort „am schilfigen Unkengestade", den die Mörderin zum Grab für das Kind auswählt, mit ähnlichem Mittel wie das Volkslied: „Das ist das Flämmchen am Unkenteich, Das flimmert und flammert so traurig. Das ist das Plätzchen, da wächst kein Gras; Das wird vom Tau und vom Regen nicht nass! Da wehen die Lüftchen so schaurig!"

W i e s c h w e r m e i n H e r z! Die Heimat wie fern!“ wenig „naturhaft“ waren auch schon die Verse wie (Hk 19, geschr. 1823):

„Ich trat in jene Hallen
Wo sie mir Treue versprochen;
Wo einst ihre Thränen gefallen,
Sind Schlangen hervorgekrochen“;

in schlichter Form tritt uns jener Parallelismus entgegen etwa in den Gedichten LJ 1 (I, 66) „Im wunderschönen Monat Mai“[42] oder NF 39, Str. 2 (I, 220, 1828):

„Der Wagen rollt, es dröhnt die Brücke,
Der Fluss darunter fliesst s o t r ü b e;
I c h s c h e i d e wieder von dem Glücke“,[43]

oder auch Nl I, 59, V (II, S. 32):

„Als die junge Rose blühte
Und die Nachtigall gesungen,
Hast Du mich geherzt, geküsset,
Und mit Zärtlichkeit umschlungen“ u. s. w.[44]

oder N „Katharina“ 6, Vers 5 (I, 259; geschr. 1835):

„Vergängliches Glück! Schon morgen klirrt

---

42. Ueber das Urbild dieses Gedichts bei Hagedorn vergl. Richard Maria Werner „Lyrik und Lyriker“ a. a. O. S. 202—203.

43. Die letzte Strophe dieses Gedichts

„Am Himmel jagen hin die Sterne,
A l s f l ö h e n s i e vor meinem Schmerze —
Leb wohl, Geliebte! In der Ferne,
Wo ich auch bin, blüht dir mein Herze“

scheidet den Kunstdichter deutlich von der Art des Volksliedes; letzteres nimmt die Teilnahme der Natur stets als wirklich vorhanden an.

44. Manche dieser Parallelismen sind leere Formeln, die sich auf kein Erlebnis gründen können. Nietzki z. B. (a. a. O. S. 23) erinnert an den Vers „Die Linde blühte, die Nachtigall sang“, welcher 2 Vorgänge als gleichzeitig fasst, die in Wirklichkeit nicht zusammenfallen.

Die Sichel über den Saaten,
Der holde Frühling verwelken wird,
Das Weib wird mich verraten".

Neben dem W dürften für dieses Zusammenstellen von Naturleben und Gemütsstimmung wieder auch Uhland und Wilhelm Müller als Vorbilder in Betracht kommen. Man erinnere sich etwa an Uhlands „Guter Wunsch":

„Der Busch war kahl, der Wald war stumm,
Zwei Liebende sah ich scheiden",

oder an sein Gedicht „Nachtreise", 3. Str.:

„Erloschen ist der Sonne Strahl,
Verwelkt die Rosen allzumal,
Mein Lieb zu Grab getragen",

oder an Wilhelm Müllers „Rückblick", Str. 3:

„Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten —
Da wars gescheh'n um Dich, Gesell",

oder an sein Gedicht „Der Müller und der Bach", 1. Str.:

„Wo ein treues Herze
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet",

oder „Frühlingstraum", letzte Strophe:

„Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt ich Dich, Liebchen, im Arm?"

In innigem Zusammenhang mit solchem Sichineinanderschlingen von Naturbegebenheiten und Menschenleben steht die Beseelung der Natur. Man kennt jene naive Selbstverständlichkeit, mit der in der Volksdichtung die leblose Natur als belebt, als redend, mit Jubel und Klage an den Schicksalen der Menschenkinder teilnehmend gedacht wird, jenes kindlich-herzliche Auf-Du- und Du-Stehen mit Pflanzen und Tieren. Auch hierin hat sich die Romantik an das Volkslied angeschlossen, aber ihre Naivität ist oft erkünstelt oder

von Skeptizismus angekränkelt, das innere Verhältnis zur Natur geht verloren und willkürliche Behandlung tritt an seine Stelle. Die beginnende Entwickelung einer solchen halb reflektierenden Stellungnahme zum Glauben an das Mitgefühl der Natur zeigt etwa ein Beispiel aus Kleist, das auch Zur Linde (a. a. O. S. 65) notiert: „Die Eichen sind so still . . ., ich glaube sie wissen, dass Käthchen angekommen ist, und lauschen auf das was sie denkt.“ Heine selbst macht die verschiedenen Phasen dieser Entwickelung durch. Engeren Anschluss an das Volkslied zeigen Verse wie (Nl I, 50; geschr. 1833):

„Die geschwätz'gen Vögel schweigen
Mitleidvoll in meiner Nähe;
In den dunklen Lindenzweigen
Seufzt es mit bei meinem Wehe“,

oder Nl IV, 6 (geschr. 1824), Str. 3:

„Die Frauen und Blumen weinen,
Es weinen am Himmel die Stern“,

auch wohl noch Nl II, 54 (geschr. 1855), letzte Strophe, von den Sternen:

„Mitleidsvoll aus ihrer Höhe
Schau'n sie oft auf unser Wehe“;

freilich nicht mehr ganz mit der Naivität des Volksliedes, namentlich, wenn fortgefahren wird mit der Deutung der Sternschnuppe:

„Eine goldne Thräne fällt
Dann herab auf diese Welt.“

Es werden dann namentlich Bäume und Blumen sprechend eingeführt.[45] Heine dichtet z. B. LJ 58, Str. 5:

„Es spricht der Eichenbaum:

---

45. Vergl. Goetze a. a. O. S. 12 „Volkstümlich ist ferner, dass die Blumen den Liebenden zu trösten suchen“. Beispiele der Vermenschlichung von Pflanzen bei den Romantikern gibt Zur Linde a. a. O. S. 63.

Was willst du thörichter Reiter,
Mit Deinem thörichten Traum",

aber auch hier ist nicht jene kindliche Art des Verkehrs mit den Naturwesen wie im Volkslied. Heine geht dann in dieser Art der Anthropomorphisierung der Natur, wie hier nicht näher ausgeführt werden kann, viel weiter. Nur noch ein Beispiel. Im Volkslied (W 277) heisst es etwa:

„Ihr düstern Wälder auf dem Wege,
Was streckt die Aeste ihr entgegen",

bei Heine Hk „Ratkliff" (I, 137):

„Wo Trauerweiden mir „Willkommen" winkten
Mit ihren langen grünen Armen",[46]

und nun gar RoLa „Altes Lied", Str. 3 und 5 (I, 413; geschr. 1824):

„Die Tannen, in Trauermänteln vermummet,
Sie haben Totengebete gebrummet
. . . . . .
. . . . . .
Da stieg der Mond vom Himmel herab.
Er hielt eine Rede".

Da ist freilich nichts mehr von dem naiven Herzensverhältnis zur Natur, aus welchem heraus das Volksgemüt die leblose Natur als seinesgleichen und an seinen Geschicken teilnehmend fasst; wir haben hier aber auch nicht jenes sympathetische pantheistisch gefärbte Naturgefühl Faust's, der in der Natur „tiefe Brust wie in den Busen eines Freundes" schaut: wir haben vielmehr den Eindruck einer willkürlichen Spielerei. Der Dichter des Volksliedes steht denn auch seiner Natur und ihrem Mitgefühl nie skep-

46. Die gleiche Stufe der Vermenschlichung der Natur zeigte Eichendorffs Vers „die Büsche langten nach mir mit grünen Armen" in dem Gedicht „Rettung, geschr. 1808; ebenso Wilhelm Müller an Stellen wie: „Und wenn alle Zweige sich neigen Und nicken dir Grüsse zu". Zur Linde (a. a. O. S. 63) bietet ein Analogon aus Tieck „reichen Bäume mir die grüne Hand".

tisch gegenüber, aber Heine konnte dichten NF 20 (I, 212; geschr. 1830):

„Die Rose duftet, — doch ob sie empfindet,
Das was sie duftet, ob die Nachtigall
Selbst fühlt, was sich durch unsre Seele windet,
Bei ihres Liedes süssem Widerhall; —
Ich weiss es nicht. Doch macht uns gar verdriesslich
Die Wahrheit oft! Und Ros' und Nachtigall,
Erlögen sie auch das Gefühl, erspriesslich
Wär' solch Lüge, wie in manchem Fall."

Dass bei Heines Beseelung der Blumen (z. B. in LJ 9, 3; LJ 10, LJ 45), Novalis' Märchen von Hyacinth und Rosenblütchen anregend gewirkt haben mochte, hat schon Hessel („Dichtungen" a. a. O. S. 317, zu Nr. 121) und nach ihm Richard Maria Werner (a. a. O. S. 204) bemerkt; Heine selbst sagt von Novalis (V, S. 301) „er belauschte das Gespräch der Pflanzen, er wusste das Geheimnis jeder jungen Rose"; aus Zur Linde (a. a. O. S. 63 und 64) sei eine Stelle aus Brentano hervorgehoben: „Blumen schliessen die Augen und nicken schlafend". Zur Vervollständigung sei darauf hingewiesen, dass Wilhelm Müller gedichtet hatte:

„Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach"
(„Thränenregen", Str. 4)

und

„Blümlein weinten die ganze Nacht,
Weil man dich zu Bett gebracht."

Ein Gedicht in Giesebrechts „Mnemosyne" (a. a. O. S. 143) bietet die Stelle „Und Blumen lachen"; ebenso hatte Eichendorff schon vor Heine gedichtet:

„Auch die Blümlein nach ihm langen,
Möchten doch sich sittsam zeigen,
Ziehn verstohlen ihn beim Mantel,
Lachen dann in sich gar heimlich."

(„Die wunderliche Princessin" I, 336; geschr. 1815)

und

„Sieh, die Blumen stehn voll Thränen“
(„Der zauberische Spielmann“ I, 340; gedr. 1816).[47]

Man erkennt hier die Entfernung von der Natur des Volksliedes. Mit Recht sieht Brandes (a. a. O. S. 130) in Versen wie „Die Veilchen kichern und kosen“ (LJ 9, Str. 3) ganz „die willkürliche Naturauffassung“ der romantischen Schule; Heine hat sich hier zweifellose Geschmacklosigkeiten zu Schulden kommen lassen.[48] Den romantischen Einflüssen und der Frage, inwiefern (vergl. Strodtmann a. a. O. I, S. 209—211) ihnen gegenüber Heines Behandlung der Natur einen Fortschritt bedeutet, ist hier nicht weiter nachzugehen;[49] manche Blüte von eigenartiger Schönheit, wie

---

47. Zitiert bei Heller a. a. O. I, 32. Von vier weiteren Gedichten, die Heller (a. a. O. S. 31 u. 32) zitiert, ist „Sonntag“ erst 1836 entstanden, „der Dichter“ 1840, „Auf meines Kindes Tod“ 1832, „Herbst“ ist 1837 gedruckt. Es ist also zum mindesten einseitig, wenn Heller (a. a. O. I, S. 36) meint, es zeige sich „auch in der Beseelung der Blumen Heine unverkennbar als Schüler Eichendorffs. — A. a. O. I, 34 wird LJ 43 Str. 2 auf Eichendorffs schon a. a. O. I, 31 erwähntes Gedicht „Sonntag“ zurückgeführt; das Heinesche Gedicht ist jedoch schon 1823 gedruckt.

48. Zu den bekanntesten Personifikationen Heines gehören die von Fichtenbaum und Palme in dem berühmten Gedicht; über die Vorbilder zu demselben vergl. Melchior a. a. O. S. 88. — Recht eigentümlich gebärdet sich Heller bei Vergleichung des Heine'schen Gedichts mit dem Eichendorffischen „Winternacht“; er sagt zunächst (a. a. O. I, 5) wörtlich: „Da bei Eichendorff die Entstehungszeit der Gedichte sich nicht leicht nachweisen lässt, so können wir hier nicht sagen, welches Gedicht das ältere ist;“ erst auf S. 9 weiss er plötzlich, dass Eichendorffs Gedicht um mehr als 15 Jahre später entstanden ist.

49. Wohl hat sich Heine im allgemeinen über den „Unfug“ (Strodtmann a. a. O. I, 209) der Romantiker „mit ihrer tollen Verzerrung der Natur“ erhoben. Aber wenn er dichtet z. B. (N „Seraphine“ 8; I, 229, geschr. 1831) von den Sternen: „Zur Musik, die unten tönet — Wirbeln sie die tollsten Weisen; —

sie vorher nirgends gezeitigt war, ist ihr entsprossen (ich denke an Gedichte wie Ratkliff [I, 137], an die Nordseebilder, die Harzreise u. s. w.), wo er sich von allzu extremen Anthropomorphisierungen frei hielt. Hier sollte nur daran erinnert werden, dass auch sie zunächst vom Volkslied ausging; das Volkslied war ja immer die Bewahrerin der Natur gewesen.

Volksliedmässig ist auch die in dem Zusammenhange zu erwähnende Bezeichnung der Mädchen als Blumen;[50] ich stelle noch zusammen:

aus W (S. 609 „Der Fürstentochter Tod", Str. 4):

„Auf unsres Fürsten sein Wiesen grün
Da that ein holdselig Blümlein blühn,
Das war sein liebstes Töchterlein",

mit Heines (Tr 8; I, S. 26):

„Doch hätts mir behagt noch tausendmal besser
Bei seinem holdseligen Töchterlein.
Sie hat mir oft zärtlich am Fenster genicket,
Die Blume der Blumen, mein Lebenslicht!
Doch die Blume der Blumen ward endlich gepflücket
Vom dürren Philister, dem reichen Wicht",

ferner W (S. 675 „Ob sie von sonderlichem Brot esse"?

Sonnennachtigallen sind es, — die dort oben strahlend kreisen — Und das braust und schmettert mächtig" u. s. f., so ist das doch noch nicht so sehr entfernt von Loebens (cf. bei Strodtmann a. a. O. I, 85): „Die Planeten fassten sich an und rannten um die neue Sonne, und die Sterne fassten sich an und brausten um die Unendlichkeit." Wenn Heine nicht selten „Sonnen", Nachtigallen und Rosen in einem Atem nennt, so ist auch das echt romantische Phraseologie; hier nur ein Beispiel aus dem Taschenbuch „Cornelia" (a. a. O. S. 63), in einer Novelle von Helmina v. Chezy: „Rosen, Nachtigallen, Sonnen —, Töne, Düfte, Blütenlust, — Frühlingszeit mit allen Wonnen, — Werd' ich erst durch dich bewusst."

50. Vergl. Elster „Buch der Lieder" XCI, Greinz a. a. O. S. 58 u. 60, Goetze a. a. O. S. 11 zu LJ9, Zur Linde a. a. O. S. 61 oben.

Str. 2):

„Die Heide grünt und trägt so schöne,
So schöne Blümelein.
Und von diesen Blümlein allen
Thust Du mir so wohl gefallen,
Ach zartliebes Jungfräulein!“

mit Heines NF 10 (I, 208):

„Es hat die warme Frühlingsnacht
Die Blumen hervorgetrieben,
Und nimmt mein Herz sich nicht in acht,
So wird es sich wieder verlieben.
Doch welche von den Blumen all'n
Wird mir das Herz umgarnen?“

Auch aus der „Wünschelruthe“ hatte Heine die Gepflogenheit des Volksliedes kennen können; a. a. O. S. 150 heisst es z. B. in einem Volkslied:

„Ein edles Röslin zarte
Von rothen Farben schön
Blüht in mein's Herzens Garte,
Für all' Blümlein ich's krön“,

und der junge Eichendorff hatte 1809 gedichtet („Jugendschnee 4, Str. 4 und 5):

„Im Garten zu spazieren
Die Blumen mich verführen,
Die Augen aus dem Grün,
Die Quellen und das Blühn.
Maria, schöne Rose!
Wie stünd' ich freudenlose,
Hätt ich nicht dich ersehn
Vor allen Blumen schön.“

Im Gegensatz zum Volkslied, das einen Vergleich nur selten (Wackernell a. a. O. S. 44, Anm. 5) einheitlich und folgerichtig durchgeführt zeigt, hat Heine das einmal gewählte Bild in dem obigen Gedicht und auch sonst (z. B. RoLa „Alte Rose“ I, 414) durchaus festgehalten. So hatte

es ja auch schon Goethe gehalten, etwa in seiner Umdichtung des Haideröslein oder in seinem „Ich ging im Walde so für mich hin“ oder in dem Gedicht „Ein Veilchen auf der Wiese stand“, ebenso Bürger z. B. in seinem „Ein Blümchen, duftend süss wie Nelken“. Heines „Blume Wunderhold“ in Tr 10, Str. 4 (I, 29):

„Ich muss ja immer streben
Nach der Blume wunderhold;
Was bedeutet mein ganzes Leben,
Wenn ich sie nicht lieben sollt'?“

nimmt diesen Ausdruck von Bürgers „Das Blümchen Wunderhold“ (geschr. 1789), stofflich sind hier natürlich Anregungen durch Novalis mit im Spiele.

Diese Blumen, unter denen Mädchen zu denken sind, werden auch sprechend eingeführt. In einem Volkslied (W S. 220) sagt z. B. das Veilchen „Brich mich stilles Veilchen, — Bin die Liebste Dein“, bei Goethe spricht das Haideröslein ebenfalls; Zur Linde (a. a. O. S. 61) gibt ein Beispiel aus Fouqué: „Drum brich, ich will's erlauben, Brich nur mich Lilie ab“; in Heines frühem Gedicht „Die weisse Blume“ (Nl I, 5; II, 9) heisst es Str. 2: „Zu mir bleich Blümchen leise spricht: Lieb Brüderchen, pflücke mich!“[51]

---

51. Das Motiv in der „weissen Blume“, dass das bleiche Blümchen zuerst verschmäht wird um der „Blume purpurrot“ willen nach der der Dichter sucht, kann, wie Hessel („Dichtungen“ a. a. O. S. 311 zu No. 9) annimmt, eingegeben sein durch einen ähnlichen Gedanken in dem in seinem Zusammenhang übrigens dunklen, vermutlich verderbten Gedicht „Der Fürstentochter Tod“ (W 609). Hier wird in der 6. Str. erzählt „Zwei Blumen stehen auf einem Feld, — Die eine frisch, die andere welk.“ Da kommt ein Wandersmann, der eine der Blumen haben will. Es heisst dann „Die halbverwelkte will er nicht — Die frische ihm in die Augen sticht — Er lässt die alt' und nimmt die neu“. Aber auch in diesem Volkslied ist nicht von der „weissen“ und „roten“ Blume die Rede. Greinz a. a. O. S. 58f. bringt im Anschluss an das Heinesche

Die Blumen verwandeln sich auch in Mädchen in einem Lied des W (S. 287 „Sub Rosa", Str. 3 ff.). Bei Heine das gleiche Motiv der Verwandlung, allerdings nicht so naiv als wirklich hingestellt, sondern als Traum gefasst, in seinem letzten Gedicht „Für die Mouche" (Nl I, 75; II, S. 48):

„Doch Zauberei des Traumes! Seltsamlich,
Die Blum' der Passion, die schwefelgelbe,
Verwandelt in ein Frauenbildnis sich,
Und das ist Sie — die Liebste, ja dieselbe!
Du warst die Blume, Du geliebtes Kind."

So war das Motiv auch von Novalis verwendet worden; es heisst bei ihm im Ofterdingen (a. a. O. I, 8; zitiert auch bei Zur Linde a. a. O. S. 61): „Die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blüthenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süsses Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung . . ." Und diese Stelle ergänzt sich durch die andere (a. a. O. I, 107): Welcher

Gedicht Ausführungen über die symbolische Verwendung der roten und weissen Farbe; aber unmittelbare literarische Vorbilder, die für Heine in Betracht kommen könnten, bietet auch er nicht. Ich verweise auf ein Volkslied aus dem Paderborn'schen, das — freilich erst 1818, während Elster zufolge Heines Gedicht schon 1816 entstand — in die Wünschelruthe (a. a. O. S. 72) Aufnahme fand; in ihm wird die rote und die weisse Blume und der symbolische Sinn ihrer Farben erwähnt; es heisst da (2. Str.):

„Ek will in den Goren gohn,
Wo de bunten Blomen stahn,
De rothen Blomen plück ek geren
De witten lat eck stahn,
De Junkgesellken küss ek geren
De Olen lat ek gahn".

Auch der Garten ist hier, wie bei Heine, im Eingange erwähnt. Vielleicht hat H. dieses Volkslied aus mündlicher Ueberlieferung gekannt.

sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegen neigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht..."[52]

Etwas ähnliches hatte Heine auch schon in dem Gedicht „Traum und Leben" (Nl II, 20; geschr. 1819?) behandelt: Der Dichter schleicht sich nachts fort zur blühenden Rose, aus der es ihm entgegenglüht. Er entschläft dann beim Rosenbaum und sieht nun im Traume statt der Rose „ein rosiges Mädchenbild"; das Gedicht erinnert an eine Stelle bei Hoffmann (zitiert, ohne spezielle Beziehung auf obiges Gedicht, bei Zur Linde a. a. O. S. 61) in den Elixieren: „Da regte es sich in den Büschen — eine Rose von himmlischer Glut hochgefärbt streckte ihr Haupt empor und schaute den Medardus an mit englisch-mildem Lächeln, und süsser Duft umfing ihn ... die Rose war ein holdes Frauenbild."[53]

Im Vorstellungskreise der Volkslieder bewegt sich Heine nun auch, wenn er Naturdinge und Naturvorgänge zu symbolischen Zeichen seelischer Geschehnisse verwendet, oft auch nur jene äussere Erscheinung des Affektes gibt und so neben sinnlicher Anschaulichkeit zugleich auch den bedeutenden Vorteil gewinnt, dass, wie Elster („Buch der Lieder" a. a. O. LXXXVIII) sagt, „dem Leser über den Charakter des Gefühls manches zu erraten übrig bleibt". So heisst es bei Heine etwa LJ 56, Str. 3:

---

52. Heller a. a. O. I, 32 erinnert an die Verwandlung von Blumen in Mädchen im Alexanderliede; ferner meint er, dass Heines Vorstellung in obigem Gedichte beeinflusst sei von Eichendorffs „Nachtzauber" (I, 215 gedr. 1853), welches ebenfalls das Motiv der Verwandlung einer Blume in ein Mädchen bietet. Doch ist es fraglich, ob Heine dieses Gedicht überhaupt noch kennen gelernt hat. Jedenfalls ist von einer Abhängigkeit keine Rede.

53. Bekannt war übrigens Heine ja wohl auch die romantisch-zauberhafte Ausgestaltung dieses Motivs in Ernst Schulzes Dichtung „Die bezauberte Rose".

„Du sagst mir heimlich ein leises Wort,
Und gibst mir den Strauss von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauss ist fort,
Und das Wort hab ich vergessen."

Die Cypresse steht auf Gräbern; so will die Geliebte andeuten, dass für sie der Dichter und ihre Liebe zu ihm begraben, erstorben sei (Elster „Buch der Lieder", XXIII). Im W (S. 167 „Rosmarien", Str. 3) finden wir z. B.:

„Sie ging im Grünen her und hin,
Statt Röslein fand sie Rosmarien:
So bist Du, mein Getreuer, hin!"

So hatte auch schon Bürger („Des armen Suschens Traum") gedichtet:

„Statt Myrt erwuchs dir Rosmarin,
Der Traum hat Tod gemeint."

Hier ist, wie man sieht, die Deutung des Sinnbildes noch mit angegeben; ebenso wird in einem Gedicht Kerners („Episteln" Andreas an Anna 2) ein Traum ausgelegt:

„Rosmarin ist Wehmut, Trennung,
Rosen deuten Lieb' und Freude,
Lorbeer deutet Ruhm und Sieg."

Und wie so die Blumen und ihre Farben im Volkslied ihren bestimmten symbolischen Sinn haben, so wirft Heine in einem Gedicht (Nl I, 37; II, 20, geschr. 1830?) die Frage auf: „Was bedeuten gelbe Rosen? —"[54]

---

54. Aehnlich ist, worauf Hessel („Dichtungen S. 315 Zu No. 68) aufmerksam macht, in LJ 59 das Fallen der Blätter, wie im Volkslied auf den Verlust des Liebchens deutend, zu symbolischer Verwendung gekommen. Wenn indes Hessel sagt, dass auch das Verschwinden des Sternes schon im Volkslied zum Symbol der entschwundenen Liebe gemacht sei, so geht das aus dem Liede des W (S. 707), das er dabei im Auge hat, doch nicht so ganz unzweifelhaft hervor. Es lautet („Der verschwundene Stern", von Claudius):

Auch sonst versteht es Heine so, wie das Volkslied, den eigentlichen Vorgang, namentlich die Schlusskatastrophe mehr nur anzudeuten oder sie nur mit ganz wenigen Strichen zu zeichnen. Am Schlusse eines Volksliedes heisst es etwa (W 463 „Edelkönigs-Kinder"):

„Es stand ein Sternlein am Himmel,
Ein Sternlein guter Art,
Das thät so lieblich scheinen,
So lieblich und so zart.

Ich wusste seine Stelle
Am Himmel, wo es stand,
Trat Abends vor die Schwelle
Und suchte, bis ichs fand.

Und blieb dann lange stehen,
Hatt grosse Freud in mir,
Das Sternlein anzusehen,
Und dankte Gott dafür,

Das Sternlein ist verschwunden
Ich suche hin und her,
Wo ich es sonst gefunden,
Und find es nun nicht mehr".

Ebenso ist, wenn Greinz (a. a. O. S. 63) zu unserm Gedichte bemerkt: „Die Sterne bringt mit der Liebe in Verbindung das Volkslied Es stehen drei Sterne am Himmel Die geben der Lieb ihren Schein", auch diese Beziehung doch viel zu allgemeiner Natur, als dass sie ernstlich herangezogen werden könnte, zumal da auch in dem Volkslied jene Ideenverknüpfung, ausser eben in den Eingangsversen, nicht weiter vorliegt. Durchaus volkstümlichen Anschauungen entspricht es, wenn Heine bei Einführung des fallenden Sterns den Gedanken an Tod und Vergehen hat anklingen lassen wollen; man erinnere sich etwa an Andersens bekanntes Märchen von dem Kinde mit den Schwefelhölzchen, an die Stelle: „Die vielen Lichter stiegen höher und höher, als wären es Sterne am Himmel. Einer davon fiel herab und zog einen langen Feuerstreifen nach sich. Jetzt stirbt jemand,

„Sie nahm ihn in ihre Arme
Sie küsst ihn an seinen Mund:
Adie mein Vater und Mutter,
Wir sehn uns nimmermehr."

Oder W S. 91 „Vertraue", Str. 5:

---

sagte die Kleine; denn ihre alte Grossmutter hatte ihr gesagt: Wenn ein Stern fällt, geht eine Seele zu Gott". Auch in einem Volkslied von der Insel Rügen, das in der Wünschelruthe (S. 198) abgedruckt ist, scheint ein solcher Zusammenhang vorzuwalten; es beginnt:

„Es fielen drei Sterne vom Himmel herab,
Sie fielen wohl auf des Königs Grab
Dem Könige starben drei Töchterlein ab.
Die eine die starb, als der Morgen anbrach,
Die andre die starb, als der Mittag anbrach,
Die dritte die starb, als der Abend anbrach" u. s. w.

(Je und je hatte ja auch der Glaube geherrscht, dass insbesondere beim Tode [oder der Geburt] grosser Männer Sterne erscheinen [vergl. Weinel „Jesus im 19. Jahrh." S. 36f.], also auch hier eine Beziehung zwischen Stern und Tod). — Das dem Heineschen parallele Motiv, das zugleich mit der Liebe ein Stern aufgehe, hatte Wilh. Müller gewählt in der Strophe: „Und wenn sich die Liebe — dem Schmerz entringt, — Ein Sternlein, ein neues, — Am Himmel erblinkt" („Der Müller und der Bach" Str. 4). Schliesslich sei noch erwähnt, dass Heines Liedanfang „Es fällt ein Stern herunter" im Wortlaut anklingt an Wilh. Müllers Liedanfang „Es fällt ein Stern vom Himmel". — Eine Andeutung durch ein Symbol liegt nach Hessel (vergl. „Dichtungen" a. a. O. S. 315 Zu No. 69) auch vor in LJ 61. Doch hat, wie mir scheinen will, Hessel in dieses Gedicht zu viel hineingeheimnist, ebenso Greinz (a. a. O. S. 29f.), der als Beleg für den von Hessel herangezogenen Volksaberglauben auch noch auf Rosegger hinweist. Gewiss ist für den unbefangenen Leser zum Verständnis des Gedichtes diese Annahme vom symbolischen Hereinspielen des alten Volksglaubens nicht notwendig. Denn einmal wird man nach dem Wortlaut des Gedichtes das „aus dem Schlaf Rütteln" einfach als eine Folge des „klagend" Herumirrens zu fassen haben, und andrerseits ist die Vorstellung, dass der nachts

„Mein Kuss ist leicht, wiegt nur ein Loth,
Du wirst nicht bleich, Du wirst nicht roth,
Brauchst Dich nicht mehr zu schämen,
In Deinem Schosse stirbt sichs gut.
Er thät sichs Leben nehmen."[55]

Mit einer Zeile gibt das Volkslied hier das Faktum, ohne noch einen ausklingenden Accord hinzuzufügen. Und Heine schliesst z. B. NF 30:

„Kennst Du das alte Liedchen?
Es klingt so süss, es klingt so trüb,
Sie mussten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb",

allerdings, im Gegensatz zu der Gepflogenheit des Volksliedes, mit einem leichten Anhauch „sentimentalischer" Färbung. „Die Geschichte selbst aber", sagt Brandes (a. a. O. S. 160), „erfährt man nicht, man errät sie etwa wie diejenige des Sklaven und der Sultanstochter" (in RoHi „Der Asra" I, 357). In besonderem Masse gilt das eben Gesagte auch von Heines Gedicht „Nächtliche Fahrt" (I, 369), in

---

im Walde Umherirrende an Tod und Selbstmord denke, doch auch so schon nicht eben fernliegend; es erscheint sonach als eine recht gewaltsame Kommentierung, wenn Hessel die Stelle aus der Wünschelruhte zitiert „Es ist ein alter Glaube, man müsse bei Todesfällen alle im Hause wachrütteln" und dazu bemerkt „dass der Dichter die Bäume wachrüttelt, damit deutet er die Absicht an, jetzt sterben zu wollen." Zudem wäre der Volksglauben von Heine doch sehr abgebogen worden und seines ursprünglichen Sinnes, zumal wenn man die Formulierung bei Rosegger ins Auge fasst, völlig entkleidet. —

Zu LJ 62 hat Heine (vergl. Hessel „Dichtungen" S. 315 zu No. 70) die symbolische Bedeutung der Armesünderblume verwendet.

55. Weitere Beispiele für andeutenden oder nur kurz skizzierten Schluss sind aus W etwa noch „Das fahrende Fräulein" (W S. 73) oder „Die Judentochter" (W S. 163) Vergl. auch noch Goetze a. a. O. S. 29 oben.

welchem, wie Heine selbst (vergl. I, 493) sagt, „eben das Mysteriöse der Charakter und der Hauptreiz dieser Dichtung sein soll"; und weiter heisst es: „Ueber die Motive des Mordes erfährt man nichts Bestimmtes; nur ahnet man, dass er ein Akt der Schwärmerei" u. s. f.; auch die Handlung selbst ist nur angedeutet.[56]

So beschränkt sich der Dichter, wie das Volkslied, auf die „Darstellung des Notwendigen" (Netoliczka a. a. O. S. 23), „er lässt sich in keine breite Ausmalung von Nebenumständen ein," und hat es in Balladen, die zu den besten Leistungen dieser Gattung gehören, wie „Die beiden Grenadiere", „Belsazar", „Ritter Oluf", „Frau Mette", „Schelm von Bergen" nicht „an strenger Gegenständlichkeit" (Netol. ebenda) fehlen lassen. Man sieht, es sind das Ausdrücke, in denen man sonst von den Eigenschaften redet, die man dem Volkslied als dessen eigentümlichste Vorzüge nachrühmt. Wackernell (a. a. O. S. 18) z. B. sagt von den Volksliedern: Diese Lieder sind so „gegenständlich". Was feinsinnige Kenner über das Wesen des Volksliedes und die Mittel seiner Wirkungen gesagt haben, liesse sich auf manches Gedicht Heines anwenden: „Sinnliches wird ausgesprochen, das Geistige muss man merken" (Wackernell a. a. O. S. 18) oder, nach einem schönen Bilde Wilhelm Grimms (Stauffen a. a. O. S. 5): „Die Ereignisse stehen im

---

56. So lässt uns also auch Heine nicht blos Gefühle und Charaktere, sondern auch die äusseren Vorgänge, so, wie das Volkslied, mehr nur ahnen. Vgl. dem gegenüber die Bemerkung Goetzes a. a. O. S. 29: „Das Volkslied lässt fast ausschliesslich Handlungen, Ereignisse erraten, selten Gefühle; Heine dagegen — entsprechend der starken Subjektivität seiner Lyrik — dehnt dies mehr auf Gefühle und Charaktere als auf Handlungen aus". — Zu Heines „Nächtlicher Fahrt" zieht Heller (a. a. O. II. S. 33 f.) Eichendorffs frühe (geschr. 1815) Romanze „Der armen Schönheit Lebenslauf" (I, 346) als „Vorlage" heran. Indes besteht kaum irgend welche innere Verwandschaft zwischen den beiden Gedichten.

Volkslied wie Berge neben einander, deren Gipfel nur beleuchtet sind", oder „Er (der Dichter des Volksliedes) knüpft das innere Erlebnis an einen äusserlichen, vergleichbaren Vorgang in der Natur an, und gibt nur das Sinnbild, nur den Vergleich, statt der Sache selbst" (Stauffen ebenda S. 5).[57]

Theoretisch mochte Heine schon durch A. W. Schlegel auf die charakteristischen Merkmale des Volksliedes hingewiesen worden sein; man erinnere sich nur an das, was Schlegel z. B. in einem Aufsatz über Bürger (vergl. Lohre a. a. O. S. 118 f.) schon vor Grimm über das Abgerissene der Darstellung, das Verstecken der Beweggründe von Handlungen, durch das ein „ahndungsvoller Unzusammenhang" entstehe, ferner über den „bescheidenen Farbenauftrag, das Zarte, Gemütliche und Leise", den Verzicht auf Rhetorik bei reger Handlung gesagt hatte.[58]

---

57. Ebenfalls dem Zwecke gedrängter und zugleich lebendiger Darstellung dient auch ein Mittel des äusseren Stils, das Heine durchs Volkslied hatte kennen lernen können: Die unvermittelte Einführung einer Frage, einer Anrede, eines Dialogs, z. B. in Heines JL, Rm 9 oder JL, L3 Str. 2 ff., oder LJ 64, Str. 3 ff. oder HK „Die Wallfahrt nach Kevlaar" (I, 146), womit man aus dem W. vergleiche etwa S. 165 „Herr von Falkenstein" Str. 2 ff. oder S. 31 „Der Ritter und die Magd" Str. 3 ff. oder S. 265 „Der Pilger und die fromme Dame" Str. 4 ff. oder S. 44 „Die Nonne" Str. 3 ff. oder aus Herder (a. a. O. S. 469) „Das Lied vom jungen Grafen" Str. 3 ff.

58. Im Winterhalbjahr 1819—20 hörte Heine (vgl. Hüffer a. a. O. S. 103) bei A. W. Schlegel in Bonn „Geschichte der deutschen Sprache und Poesie". Ob sich diese Vorlesungen in ihrem Inhalt deckten mit Schlegels früheren, jetzt im Druck vorliegenden Berliner Vorlesungen über die „Geschichte der Romantischen Litteratur" wird dahingestellt bleiben müssen; in diesen ist da, wo (Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. Bd. 10 Schlegels Vorles. 3. Teil, S. 160 ff.) von den „Romanzen und anderen Volksliedern" gehandelt wird, von den oben erwähnten Eigenschaften des Volksliedes nicht die Rede.

Endlich mag sich der Einfluss des Volksliedes nach Seite des inneren Stiles auch noch geltend gemacht haben bei Heines bekannter Neigung zu kurzen, epigrammatischen, oft auch aus der zu Anfang angeschlagenen Stimmung absichtlich herausfallenden Schlusswendungen. Während man hier, zumal für die Stimmungsbrechung, meist nur (z. B. Wackernagel a. a. O. II, S. 634) Brentano und Hoffmann als Vorbilder[59] nennt, hatte schon der im Eingange erwähnte Kritiker des „Kunst- und Wissenschaftsblattes" betont, dass Heine auch mit diesem „epigrammatisch-humoristischen Schluss" (Die Stelle ist z. T. abgedruckt bei Strodtmann a. a. O. I, 177) ganz den richtigen Ton des deutschen Volksliedes getroffen habe. Und Heine selbst schreibt in einem oft zitierten, „aber nie interpretierten" (so Walzel a. a. O. S. 151) Brief an Schottky: „Bei den kleinen Liedern haben mir Ihre kurzen österreichischen Tanzreime[60] mit dem epigrammatischen Schluss oft vorgeschwebt". Gemeint ist die schon oben erwähnte Sammlung von Schnadahüpfln. Der Charakter dieser Lieder ist ganz der gleiche, wie ihn diese Gattung der Volkspoesie auch bei uns hat; eben sie bringen gern überraschende Schlusswendungen und hängen namentlich, wie Walzel (a. a. O. S. 151) bemerkt, einem stimmungsvollen Natureingang eine derb sarkastische Zote an. Als Beispiele aus dieser Sammlung mögen angeführt sein:
S. 226, Str. 2:

„Main Hearz is von Sülba
Und dain's is von Gold,

---

59. Ueber die ähnliche „Ironie des aus dem Stück Fallens" schon bei Jean Paul vergl. Kerr a. a. O. S. 66 f.

60. Das Wort „Tanzreim" gebrauchen jedoch die Herausgeber selbst nirgends; doch betonen sie (S. VIII f.), dass jenen Versen Tanzweisen zu grunde liegen; dagegen findet sich die Bezeichnung „Tanzreim" zweimal in der „Wünschelruthe" S. 4 u. S. 108, auch die Herausgeber des W (S. 692) hatten sie gewählt bei ihrem Hinweis auf die „Schnodahaggen" im Tyroler Sammler.

Und dain Áfrichtigkaid
Hat da Daifl schon g'hollt."

S. 108, Str. 2—3:

„Zu diar bin i ganga,
Bai diar had's mi g'frait,
Zu diar kimmi nimma,
Da Weg is ma z'waid.
Da Weg is ma z'waid
Und da Bearg is ma z'hah!
Zu diar geh-n-i nimma,
Wal i Di nimma ma.
A war ma nid z'waid
Und a war ma just recht,
Du bist koan schens Diarndl,
Du bist ma håld z'schlecht."

S. 109:

„Zu diar bin i ganga
Im Reg'n und Wind,
Dass m'r aft hald's Kod
Iba d'Schuach aini rinnt.
Zu diar bin i ganga
Bai diar had's mi g'frait;
Zu diar gehn-n-i nimma,
'S is letzimal haint."

S. 211:

„Im Bachl fliasst a Wasserl,
Das Wasserl macht Ais —
Wann a schens Diarndl a Jungfa war,
Des war was nai's!"

S. 207:

„I hab da's schon g'sagt
Und du hast ma's nid glaubt,
Dass d' Müljunga danz'n,
Dass s' Möl umma schtaubt.
Dass s' Möl umma schtaubt

Und da Grias umma fliågt;
Und's is ja koan Mülna,
Dear d'Laid nid betriagt!

Aus dem W wäre hierherzustellen, zugleich auch wegen dert Art, wie der Refrain benützt ist, der ganz so, wie dann bei Heine (vergl. Seelig a. a. O. S. 104), „an letzter Stelle, da er den Schluss einer anders gearteten Gedankenreihe bildet, eine wesentlich andere Bedeutung annimmt", etwa das Lied „Das glaubst Du nur nicht" (W 422):

„In den finstern Wäldern,
Da die Wolken schwarz,
In den Distelfeldern
Fühl ich mich so wahr,
Wo die Vöglein lustig seyn,
Ach da fühlt mein Herz nur Pein:
Das glaubst du nur nicht!
O ihr hohen Berge,
Fallet auf mich zu,
Und den Müden berget
In der kühlen Ruh,
Tausend Seufzer schick ich Dir
Durch die kühlen Winde hier:
Das glaubst du nur nicht!
Das ist übertrieben!
Sagest Du mir stets;
Ach was ist das Lieben,
Nimmermehr geräth's:
Ich will es nun lassen ganz,
Du bist eine dumme Gans:
Das glaubst Du nur nicht!"[61]

61. Freilich, da das Gedicht den Vermerk „mündlich" trägt, bleibt dahingestellt, ob hier nicht die Form von den Herausgebern stammt; eine Quelle ist auch bei Birlinger und Crecelius nicht angegeben. Ein anderes Beispiel des überraschenden Refrains ist das Gedicht „Für funfzehn Pfennige" (W S. 207), auch hier bekommt der Refraingedanke zuletzt ironischen Wert.

Noch sei aus der Wünschelruthe (a. a. O. S. 108) ein „Tanzreim aus Thüringen“ zitiert:

„Es ist kein Apfel so schön und rund,
Es sind zwei Kernlein darin,
Es ist kein Mädchen im ganzen Land
Es hat einen falschen Sinn.“

Man erkennt auch diesen Gedichten gegenüber, dass Heine mehr nur die Stilform, die Technik, übernommen hat, dass aber der eigentliche Inhalt der Heine'schen Gedichte, wie er selbst („Buch der Lieder“ XCVI) sagt, „der konventionellen Gesellschaft“ angehöre. Auch wird man kaum eigens zu betonen brauchen, dass die Stimmungsbrechung bei Heine nicht blos äusserlich aufgeheftet ist, sondern mit seinem ganzen Wesen übereinstimmt.

Als Beispiele, zunächst aus dem LJ, auf welches sich der früher zitierte Brief bezieht, seien angeführt:

Nr. 16 mit dem Schluss:

„Aber dich und deine Tücke,
Und dein holdes Angesicht,
Und die falschen, frommen Blicke —
Das erschafft der Dichter nicht“,

Nr. 22 mit dem Schluss:

„Die alle könnens nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz:
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz“,

Nr. 24 mit dem Schluss:

„Jedoch das Allerschlimmste,
Das haben sie nicht gewusst;
Das Schlimmste und das Dümmste,
Das trug ich geheim in der Brust“,

Nr. 47 mit dem Schluss:

„Doch sie, die mich am meisten
Gequält, geärgert, betrübt,
Die hat mich nie gehasset,

Und hat mich nie geliebt“,

Nr. 51:

„Vergiftet sind meine Lieder; —
Wie könnt' es anders sein?
Du hast mir ja Gift gegossen
Ins blühende Leben hinein.
Vergiftet sind meine Lieder; —
Wie könnt' es anders sein?
Ich trage im Herzen viel Schlangen,
Und dich, Geliebte mein“,

Nr. 53 mit dem Schluss:

„Wenn ich ein Gimpel wäre,
So flög ich gleich an dein Herz,
Du bist ja hold den Gimpeln,
Und heilest Gimpelschmerz.“

Von anderen Gedichten könnten genannt werden z. B.

Nl I, 12 (II, 9):

„Ich glaub nicht an den Himmel,
Wovon das Pfäfflein spricht;
Ich glaub nur an dein Auge,
Das ist mein Himmelslicht.
Ich glaub nicht an den Herrgott,
Wovon das Pfäfflein spricht;
Ich glaub' nur an dein Herze,
'Nen andern Gott hab' ich nicht.
Ich glaub' nicht an den Bösen,
An Höll' und Höllenschmerz;
Ich glaub nur an dein Auge,
Und an Dein böses Herz“,

oder Nl I, 19 oder Nl I, 21 oder Nl I, 25;

und mit dem an letzter Stelle eine kontrastierende Wirkung herbeiführenden Refrain das sich sonst auch an Goethes „Nachtgesang“ anlehnende (vergl. Elster I, 123 Fussnote) Hk 22:

„Du hast Diamanten und Perlen,
Hast alles, was Menschenbegehr,
Und hast die schönsten Augen —
Mein Liebchen, was willst Du mehr?

Auf Deine schöne Augen
Hab ich ein ganzes Heer
Von ewigen Liedern gedichtet —
Mein Liebchen, was willst Du mehr?

Mit Deinen schönen Augen
Hast Du mich gequält so sehr,
Und hast mich zu Grunde gerichtet —
Mein Liebchen, was willst Du mehr?"

Anhang hiezu.

(Zitierungen von Volksliedern, Anspielungen auf solche u. s. w., auch in Heines Prosa.)

Endlich zeigt sich Heines innige Vertrautheit mit dem Volkslied allenthalben in seinen Dichtungen in der Zitierung von einzelnen Strophen aus Volksliedern und in der Anspielung auf solche. Das ist echt romantisch.[62] Des im Buch Le Grand (III, 164) stehenden Volksliedes „Rewelge" wurde schon gedacht, ebenso jener Stelle der Harzreise (III, 24; geschr. 1824), wo Heine erzählt, dass er „Das wunderbare Volkslied", „Ein Käfer auf dem Zaune sass" habe singen hören. — Hk 21 (geschr. 1822) fragt Heine die Geliebte:

„Kennst Du das alte Liedchen:
Wie einst ein toter Knab
Um Mitternacht die Geliebte
Zu sich geholt ins Grab."

62. Vgl. Zur Linde a. a. O. S. 83: „In ihren eigenen Werken benützen die Romantiker gern Volkslieder, fügen auch mehr oder minder veränderte Originale ein. Am meisten thun das wohl Arnim und Brentano". Uebrigens werden von den Romantikern manchmal auch eigene Produktionen als „alte" oder „uralte" Lieder bezeichnet. Vgl. Höber a. a. O. S. 68.

Es ist der altbekannte und weitverbreitete Stoff, der schon von Herder für die „Blätter von deutscher Art und Kunst“ aus Percy übersetzt worden war und dann in seine Volkslieder überging; den dann Bürger in seiner Lenore behandelte; der, wieder in anderer Fassung, sich im W (S. 292 „Lenore“), in noch anderer in Grimms Altdänischen Heldenliedern (a. a. O. S. 73 „Der Ritter Age und die Jungfrau Else“) sich findet, und den endlich Heine selbst in dem auf das obige folgenden Gedicht Hk 22 in selbständiger Weise gestaltet hat. Goetze a. a. O. S. 15 ff. übersieht, dass schon vor ihm Hessel („Dichtungen“ S. 316 zu Nr. 80) hier auf die „ganz ähnliche Geschichte vom toten Freier, die Heine aus Meinerts Volksliedern bekannt war“, hingewiesen hatte. Ob übrigens das Gedicht bei Meinert so zu deuten ist, wie Goetze (a. a. O. S. 16) meint, wenn er sagt: „Hier wie bei Heine treibt Untreue des Mädchens den toten Knaben aus dem Grabe ans Licht zurück“, ist doch recht fraglich. Vielmehr ist das Gedicht, wofür auch die Ueberschrift „Der todte Freier“ zu sprechen scheint, einfach so zu verstehen, dass das Mädchen ihren Geliebten, der plötzlich als der „todte Freier“ erscheint, noch unter den Lebenden glaubte und deshalb den Toten nicht erkennt und nichts von ihm wissen will:

„Ich kon meit dir wuol spraeche,
Rai lôn thoer ich dich ni,
Bien schu meit ae'm versprouche,
Ka'n anden moer ich ni.“

Der Tote gibt sich darauf selbst zu erkennen:

„Meit dam du beist versprouche —
Schon Livle! dar bin ich;
Raech mir dai schniewaiss Handle,
Verlaecht der kennst du mich.“

Von der Liebe des Mädchen zu einem Andern ist keine

Rede.[63] Das Motiv der Untreue dürfte Heine also wohl aus eigenem Impuls mit dem Stoff verschmolzen haben. Doch auch die volkstümliche Literatur kennt schon diese Fassung des Stoffes; sie tritt uns z. B. entgegen in der Erzählung aus Münchendorf (bei Erich Schmidt „Charakteristiken" I, 227); diese berichtet von einer Kaufmannstochter, die trotz dem ihrem ersten Mann, einem inzwischen verschollenen Kaufmannssohne, geleisteten Schwur, keinen andern zu heiraten, eine Ehe schliesst; ihr erster Mann holt sie dann auf einem Schimmel und reitet mit ihr ins Grab hinein.

Noch einmal hat Heine den Vers „Kennst Du das alte Liedchen" (NF 29, geschr. 1830), und wieder ist es ein altbeliebter, viel behandelter[64] Stoff, den er dabei im Auge hat: Das Motiv der Liebe des adeligen Mädchens zum niederen Manne; Heine selbst hatte diesen Stoff schon einmal behandelt (Tr 8) und ein drittes Mal nimmt er ihn auf in seinem „Ritter Olaf" (N, Rm 10; I, 273; geschr. 1839).

In dem nur in der (2.) Fassung von 1854—1855 vorliegenden, in den frühesten Partien indes schon (siehe VII, S. 453) auf das Jahr 1823 zurückweisenden „Memoiren" erwähnt Heine (VII, 503) von den Liedern, die er durch die Scharfrichterstochter kennen lernte, eines „Otilje lieb, Otilje mein", von dem er sagt, er habe es „in keiner der vorhandenen Volksliedersammlungen" gefunden. Das Lied scheint, wie Elster (VII, 503, Fussn. 2) bemerkt, eine Bearbeitung der Blaubartsage zu sein, die Heine ja auch, wenigstens

---

63. Auch Erich Schmidt „Charakteristiken" I, S. 222 ist offenbar nicht der Ansicht, dass das Motiv der Untreue hier hereinspiele; er sagt: „Das Lied aus dem Kuhländchen . . . . . feiert die Macht der Sehnsucht und die friedliche Vereinigung im Tode".

64. Vergl. z. B. Hessel „Dichtungen" a. a. O. S. 328. In der Regel wird jedoch das Todesurteil nicht vollzogen.

1838, kannte, da er von Heinrich VIII (in „Shakespeares Mädchen und Frauen“ V, S. 434) sagt: „Die Ehestandsgeschichten dieses königlichen Blaubarts sind entsetzlich.“ — Die Erwähnung des Volksliedes „Es waren zwei Königskinder“ („Reise von München nach Genua“ III, 238/39; geschr. 1828) notiert schon Zur Linde a. a. O. S. 83, ebenso Heines Zitat „Es steht eine Tann' im tiefen Thal“ (im Salon, Bd. 1; IV, 31, geschr. 1831); es ist das eine Modefikation des alten „Es sah eine Linde ins tiefe Thal“, welches, wie auch Elster IV, 562 bemerkt, im W vorlag. In der (1833 geschriebenen) Vorrede zum 1. Band des Salons (IV, S. 20) sagt Heine einmal: „Zur Zerstreuung summte ich mir ein Lied vor. Zufällig aber war es das alte Lied von Schubart:

„Wir sollen über Land und Meer
. . . . . .
Ins heisse Afrika.
. . . . . .
An Deutschlands Grenzen füllen wir
Mit Erde noch die Hand;
Und küssen sie, das sei dein Dank,
Für Schirmung, Pflege, Speis' und Trank,
Du liebes Vaterland“,

und Heine bezeichnet das Lied als eines, das er in seiner Kindheit gehört. Auch dies Gedicht war in das W (S. 211 „Das heisse Afrika“) aufgenommen und vielleicht eben daher Heine bekannt gewesen. Sicher war das Lied sehr populär und stand direkt im Ansehen eines Volksliedes. Arnim in seinem Aufsatz „Von Volksliedern“ (1805)[65] sagt einmal: „Wo ich zuerst die volle, thateneigene Gewalt und den Sinn des Volksliedes vernahm, das war auf dem Lande. In warmer Sommernacht weckte mich ein buntes Geschrei. Da

65. Kürschner, Deutsche National-Litteratur, 146. Band, 1. Teil, S. 52.

sah ich aus meinem Fenster durch die Bäume Hofgesinde und Dorfleute, wie sie einander zusangen:

„Auf, auf, ihr Brüder und seid stark!
Der Abschiedstag ist da;
Wir ziehen über Land und Meer
Ins heisse Afrika."

In das gleiche Jahr 1833 fällt dann auch Heines liebevoll eingehende Würdigung des W in der „Romantischen Schule" (V, S. 310—317). — In den „Elementargeistern" sind volkstümliche Verse zitiert IV, 407[66] und IV, 408, sowie IV, 416, welch letztere Stelle schon von Zur Linde (a. a. O. S. 83) angemerkt ist; ausserdem hat Heine auch die Geschichte von „Herrn Peter von Staufenberg" von der, wie Heine in den „Elementargeistern" (IV, 393) sagt, „in deutschen Landen noch viel gesagt und gesungen" wird, durch das W (S. 272) kennen lernen können, was von Elster (IV, 493, Fussn. 1) bei der Angabe von Heines mutmasslichen Quellen übersehen wird.[67]

Schliesslich hat Heine, wie sich schon mehrmals zeigte,

---

66. Heine sagt (IV, 406) von der Geschichte, in der obige Verse vorkommen: wenn ich nicht irre, wird sie in Schreibers „Rheinischen Sagen aufs umständlichste erzählt". Gemeint wäre dann, wie Elster angibt, das Buch „Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes (2. Aufl. Heidelb. 1829). Doch ist Heines Erzählung in vielen Einzelheiten recht verschieden von der bei Aloys Schreiber a. a. O. S. 37 vorliegenden Fassung, sodass die Vermutung nahe liegt, dass Heine noch aus einer anderen Quelle geschöpft hat. — Der Vers „Es sind mal drei dumme Gänse" steht in anderer Form, der Vers (IV, 408) „Riegel auf, Riegel zu" überhaupt nicht bei Schreiber.

67. Ausführlich hatte dann auch Schreiber in dem Taschenbuch „Cornelia" (4. Jahrgang, auf das Jahr 1819) die Geschichte von Peter von Staufenberg „getreu nach der Ortenauischen Volkssage" erzählt (S. 138 f.) Auch diese mögliche Quelle wird von Elster nicht erwähnt.

teils in Form von Zitaten, teils in prosaischer Wiedergabe, häufig geschöpft aus Grimms „Deutschen Sagen“ und aus Grimms „Altdänischen Heldenliedern“, namentlich in den „Elementargeistern“.

Einmal hat Heine bekanntlich „ein wirkliches Volkslied“, wie er selbst es nennt, aufgenommen (I, 263). Schon in der Handschrift (VII, 544) ist es als „altes Volkslied“ bezeichnet; so darf man Heine Recht geben, wenn er einmal von sich rühmt, „er sei in solchen Dingen immer von der peinlichsten literarischen Ehrlichkeit gewesen“.

Dass sich Heine, nach dem Vorgang der Romantiker, auch als Sammler von Volksliedern bemühte, erwähnt Zur Linde a. a. O. S. 82.

Schlusswort.

So ist das Volkslied für Heine viel gewesen. Wo er unter seinem Einflusse steht, zeigt er sich — schon früh — weder als unselbständig noch als oberflächlich; vielmehr gilt von ihm, was er selbst (V, 350) von Wilhelm Müller sagt: „Er erkannte tiefer den Geist der alten Liedesformen und brauchte sie daher nicht äusserlich nachzuahmen." Heines ganze Anschauung vom Wesen der lyrischen Poesie ist geboren aus der Einsicht in die Natur des Volksliedes. Von einem Dichter, so sagt er (III, 356), verlange man: „in seinen lyrischen Gedichten müssen Naturlaute[1] sein", und er müsse wissen, dass (III, 352) „Das Wort nur beim Rhetor eine That ist, bei dem wahren Dichter aber ein Ereignis". Darum betont er auch (III, 43) „ich erlebte folgendes Gedicht"; aus der Seele hervorbrechen, „offenbarungs-

---

1. Man erkennt hier den Zusammnnhang mit den Postulaten der Romantik, der es als höchster Ruhm und erstrebenswertestes Ziel galt, dass das Lied des Kunstdichters die Giltigkeit eines Volksliedes erlange, „auf dass", wie Arnim („Von Volksliedern" Kürschn. Nat.-Lit. Bd. 146, I S. 52) einmal sagt, „ein Ton in vielen nachhalle und alle verbinde, der höchste Preis des Dichters wie des Musikers". So sagt auch Eichendorff (siehe Höber a. a. O. S. 31) von seinem „zerbrochenen Ringlein" mit Stolz, es sei ein Liedchen, „dem man vielfach die Ehre angethan, es für ein Volkslied zu halten, und das also wohl nicht das schlechteste sein kann". Aus dem gleichen Grunde hatten die Romantiker ja auch, wie erwähnt, ihre eigenen Lieder zuweilen als alte Lieder eingeführt.

mässig“ (III, 352) aus ihr hervorblühen müssen diese tiefen Naturlaute.

Aber nicht nur für den Künstler in Heine ergibt sich viel aus seinem Verhältnis zum Volkslied; auch für den Menschen. Ehrliches und herzliches, schlichtes Wesen müssen dem viel gegolten haben, den wir das Volkslied so hochstellen sehen. Denn schliesslich waren es doch nicht formale Vorzüge, sondern der Charakter, das „Stämmige“ und „Tüchtige“, wie Goethe[2] gesagt hatte, die Innigkeit des Gemütes, die Heine meinte, wenn er von des Knaben Wunderhorn sagt (V, 310) „Es enthält die holdseligsten Blüten des deutschen Geistes“.

---

2. In seiner in der Jenaischen Litteraturzeitung erschienenen Recension von „des Knaben Wunderhorn.“ Abgedruckt auch in Ettlingers Neudruck von „des Knaben Wunderhorn“, Einleitung S. XVII.

Inhaltsübersicht.

Einleitung. Der Volksliedcharakter der Poesie Heines; Aeusserungen über denselben.

1. Hauptteil. Formale Elemente (Sprache und Stil; Metrik): Syntaktisches. Diminutiv. Phraseologie des Volksliedes: Altertümliche Wörter (Archaismen), volkstümliche Wörter, Lieblingswörter und formelhafte Wendungen, volkstümliche Versanfänge. Scherzhafte und ironisierende Verwenduug des Volksliedtons in späteren Gedichten.

Struktur des Strophenbaues: Aufnahme und Weiterentwicklung volkstümlicher Wiederholungsformen.

Versbehandlung: volksliedmässige Metren, unreine Reime, Hiatus.

Keine Ueberschriften.

2. Hauptteil. Inhaltliche oder stoffliche Elemente:

Uebergang: Formal-inhaltliche Anlehnung: bestimmte Wendungen einzelner Volkslieder, Angleichung an solche.

Umarbeitung einzelner bestimmter Volkslieder, Entlehnungen einzelner Gedanken aus bestimmten Volksliedern. Volkstümliche Anschauungen und Bilder. Volkstümliche Motive und Situationen: verschiedene Formen des Wunschmotivs (unmögliche Wünsche, Verlangen nach verschiedenen Gestalten, um der Geliebten zu nahen, Wunsch nach Vereinigung mit der Geliebten im Grab), Totenliebe, Wiederaufleben von

Toten, ihr Erscheinen als Rächer der Untreue u. s. w., Flussgeister, Elfen-Visionen, das Traummotiv, Motiv des Rittes, Kranzmotiv, Befragen des — beseelt gefassten — Echos, Nachahmung bezw. Ausdeutung von Vogellauten. Das Liebesleben (mehrere Geliebte, die eine verschiedene Behandlung erfahren, Ahnung neuer Liebe, das Mädchen am Fenster). Die umgebende Natur (Linde und Nachtigall), Parallelismus zwischen Naturleben und Menschenschicksalen, die beseelte, teilnehmende Natur: volkstümliche und romantisch-willkürliche Naturbeseelung, Bezeichnung der Mädchen als Blumen, Verwandlungen von Mädchen in Blumen, symbolische Bedeutung von Naturdingen und -vorgängen, ihre Verwendung — als Mittel des inneren Stils — zu andeutungsweiser Behandlung der äusseren oder seelischen Vorgänge, Zug zum Rätselhaften. Stimmungsbrechung.

Anhang hiezu: Zitierungen von Volksliedern und Anspielungen auf solche, auch in Heines Prosa, Aufnahme eines Volksliedes; Heine als Volksliedersammler.

Schlusswort.

Berichtigungen:

Seite 12 Anm. 2 Zeile 4 lies: Goedeke statt Goedecke — S. 149 Z. 10: Strophenbaues statt Stropfenbaues.

80677

Heine, Heinrich

LG
H468
,Yfis

Fischer, August Walther
Ueber die volkstümlichen Elemente in den Gedich

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU